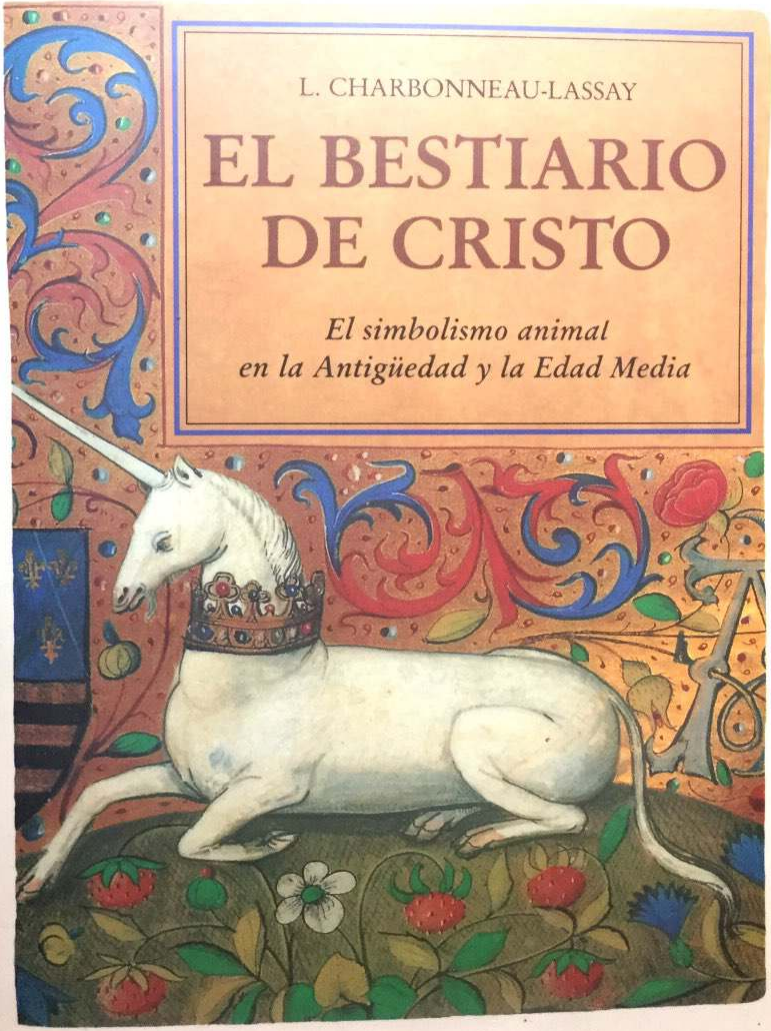
L. CHARBONNEAU-LASSAY

EL BESTIARIO DE CRISTO

El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media



El Bestiario de Cristo de Louis Charbonneau-Lassay es un hito casi legendario entre los estudios de simbología de este siglo. Esta obra inmensa, fruto de quince años de investigaciones, presenta los significados de las figuras emblemáticas que, a lo largo de los siglos, se han adoptado para representar la persona de Cristo en sus diversos aspectos. El autor no se limita a estudiar los símbolos en su contexto cristiano, sino que precisa asimismo los significados de cada emblema en las concepciones precristianas, es decir, lo que podríamos llamar su «prehistoria». De este modo el campo de estudio se amplía a diversas culturas extracristianas, y esto es así porque la perspectiva de Charbonneau-Lassay no es meramente histórica o arqueológica, sino que se sitúa en el punto de vista metafísico para encontrar las bases simbólicas eternas y universales del simbolismo de Cristo, el Verbo divino.

El Bestiario de Cristo tenía que ser el primero de una serie de estudios consagrados a la simbología crística, pues debían seguirle un *Vulnerario de Cristo*, un *Florario* y un *Lapidario*, que desgraciadamente quedaron inacabados a la muerte del autor. Sin embargo, la enorme información que acumula, enriquecida con los bellos grabados sobre madera realizados por el propio autor, constituye una mina inagotable para todo aquel que desee profundizar en la comprensión de las cosas y las artes sagradas y constituye en sí misma un fabuloso tratado de iconología cristiana de indiscutible valor estético y cultural.

Esotismo, esoterismo, magia
imágenes de tradición
fantástica y simbolista.

EL BESTIARIO DE CRISTO

El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media

L. CHARBONNEAU-LASSAY

EL BESTIARIO DE CRISTO

El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media

Traducción
de
Francesc Gutiérrez

Volumen I

SOPHIA PERENNIS

SOPHIA PERENNIS

1.ª edición: 1996
2.ª edición: 1997

© 1997, herederos de L. Charbonneau-Lassay
© 1997, para la presente edición,

José J. de Olañeta, Editor
Apartado 296 · 07080 Palma de Mallorca

ISBN: 84-7651-601-0
Depósito legal: B-39.345-1997

Composición y compaginación:
Autoedición FD, S.L. · Barcelona

Impreso en Liberduplex, S.L. · Barcelona
Printed in Spain

PREFACIO

En esta obra, he tratado de presentar los significados exactos de las figuras emblemáticas que, a lo largo de los siglos cristianos, y en medios muy diversos, se han adoptado para representar misteriosamente la persona de Cristo en sus diversos aspectos.

Entre estos ideogramas hay algunos que hubieran podido proporcionar suficiente material para una obra completa. He tenido que resumir y atenerme a lo esencial en cuanto a su pasado precristiano y cristiano, pues muchas veces el primero esclarece al segundo y da el origen primitivo de los significados crísticos del emblema.

Sólo alentado por altas autoridades intelectuales, católicas y no católicas, me he atrevido a aportar mi humilde contribución para ayudar a difundir un conocimiento más profundo y más preciso y una comprensión más segura de la emblemática consagrada por nuestros padres al redentor del mundo; porque hay que reconocer que los emblemas que le conciernen suelen emplearlos actualmente sin todo el discernimiento deseable artistas de todo tipo, por lo demás excelentes, y hay escritores, y no de los menores, que a veces han hablado de ellos con un lamentable desconocimiento de los verdaderos significados que les dio el pensamiento cristiano de los siglos antiguos.

Y sin embargo, por todas partes, sobre todo desde hace unos años, los ambientes católicos y protestantes, los ambientes iniciáticos o profesionales, el mundo militar y el comercial, las agrupaciones artísticas, intelectuales o políticas, o incluso deportivas, le piden a la Simbología el secreto de condensar en emblemas —no siempre nuevos— múltiples ideas. Por encima de todos, las almas cristianas deseosas de saber, los espíritus ávidos por avanzar en la comprensión de las cosas y las artes sagradas, sacarán provecho en pedir a los antiguos emblemas cristianos la ayuda de sus secretos, que fueron antaño, y seguirán siendo siempre para quien lo desee, maravillosos alimentos de vida espiritual.

A lo largo de estas páginas no he dudado en apoyarme a veces en la opinión de sabios y autores notables, cuyas obras no siempre están dentro de la estricta ortodoxia católica o que incluso se apartan totalmente de ella: esto es así porque, cuando hablaban de historia, de arqueología, de orientalismo, de hermetismo o de tradicionismo, y han dicho que, en regiones y épocas determinadas, se consagró determinado emblema a Cristo o simplemente al Verbo divino, o que tuvo un significado totalmente distinto, hay que creerles a causa de sus grandes conocimientos en estos campos; lo cual no implica en modo alguno ningún tipo de adhesión a sus otras ideas.

No he pretendido, al citar todas mis fuentes de información, hacer un pueril alarde, sino simplemente permitirle al lector remontarse a las fuentes si lo desea. Ni tampoco he tenido la pretensión —hubiera sido bien vana— de querer hacer obras de arte al grabar yo mismo las imágenes de los documentos artísticos de que se acompaña el texto de estas páginas: talladas en madera de serbal,

han sido ejecutadas con las simples herramientas de los antiguos xilógrafos del siglo XV, la navaja, la gubia y el buril; pese a su imperfección, el tosco apoyo que aportan al texto bastará, me atrevo a esperar, para hacer captar bien y comprender mejor los pasajes que ilustran.

En el umbral de esta obra, quiero dar las gracias a los amigos que me han ayudado de algún modo a hacerla; pueden estar seguros de que les estaré siempre sincera y vivamente reconocido.

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO PRIMERO

NACIMIENTO Y FORMACIÓN DE LA SIMBOLOGÍA Y DE LA EMBLEMÁTICA EN LA IGLESIA

Como veremos, el uso de los símbolos, de los emblemas mágicos o religiosos, empezó al agruparse las primeras familias humanas, las primeras tribus, y este uso, perpetuado hasta nuestros días, durará mientras haya hombres sobre la tierra.

Con toda evidencia, estos ideogramas sólo pueden comprenderse mediante el conocimiento de las épocas y los medios humanos que los crearon, conociendo cuáles eran, en aquellas lejanas épocas y en aquellos tiempos, las ideas referentes a la Divinidad omnipotente, al Hombre, y al destino de su ser. De modo que, para comprender el verdadero sentido de los símbolos, emblemas y atributos consagrados a Cristo por la sociedad cristiana, hay que estudiar el pensamiento de ésta en todas sus formas y razonar como ella: los teoremas matemáticos no se explican con las reglas de la pintura, ni los fenómenos botánicos con los principios de la heráldica, ni las maravillas de las leyes de la astronomía con los preceptos del arte culinario.

Para explicar exactamente la simbología cristiana, pues, hay que hacer como el maestro Émile Mâle para la arqueología cristiana en general: impregnarse del pensamiento de la Iglesia y hablar como creyente.

He aquí, pues, lo que la Iglesia cristiana y católica nos dice de su fundador:

Cristo está vivo.

Jesús, el Cristo que murió por todos nosotros, cuyo cuerpo fue crucificado en el monte Gólgota, está vivo.

Su cuerpo carnal desgarrado, completamente vacío de su sangre, reposó verdaderamente muerto en el fondo del sepulcro y, sin embargo, naturaleza divina y naturaleza humana, persona única, Cristo ha permanecido vivo.

Y si su carne, nacida de la mujer bendita entre todas las mujeres, conoció la muerte, Él, por otra parte, nunca tuvo nacimiento ni muerte; y la muerte que destruye no lo alcanzará: Él es el Eterno. Él es principio y fermento inmortal de toda vida, señor absoluto de la vida y de la muerte, y por eso su cuerpo, que había muerto, recobró la vida, cuando Él lo quiso, en la clara mañana del tercer día.

Cristo vive.

Vive con una vida deslumbrante más allá de las inmensidades y, en la tierra, con una vida misteriosa y velada con las apariencias materiales de las especies transubstanciadas de su Eucaristía. Nuestros ojos carnales no pueden verlo, pues no han sido creados para percibirlo, pero las almas que lo buscan lo encuentran a cada paso, lo reconocen y partícipan de su vida; pues Él vive en aquellos que son de Él, que piensan y actúan conforme a su Espíritu.

Éstos, a su vez, lo hacen vivir de otra manera en el culto que le rinden, en las virtudes de

sus almas, fruto de extraños combates, en las obras de sus inteligencias, fruto de laboriosos esfuerzos. Vive incluso mediante aquellos que se alejan de él y, rechazando su ley, lo combaten y se convierten así en agentes del mal. Y ese gran muerto vivo ocupa entre nosotros un lugar más importante que los más grandes de los vivos que pasan, corriendo de la cuna a la tumba.

Cristo vive por siempre jamás.

Eso es lo que dice la Iglesia.

Y todos los símbolos, los emblemas y los atributos que el fervor de los siglos cristianos consagró a ese Cristo bendito no expresan sino esa vida de Ser Eterno en su doble naturaleza de Dios y Hombre, de Creador, de Redentor, de Iluminador, de Purificador, de Doctor y de Guía de las almas; su vida sacramental en el altar; su vida mística en las almas; su acción en y desde las que le están consagradas, y también en aquellas que, rebeladas, combaten su espíritu, pues tarde o temprano lo acabarán encontrando, según hayan sido sus obras, en forma misericordiosa o como implacable justiciero.

Eso es lo que expresa de maneras muy distintas la Simbología cristiana.

Cuando Jesús apareció como apóstol en Judea y Galilea, fueron muchos los que lo aclamaron como lo hizo Simón Pedro en el camino de Cesarea: «Tú eres el Cristo, hijo de Dios vivo». Y muchos de ellos, tan pronto como hubo abandonado la tierra, fueron perseguidos y muertos por la fe que albergaban y a la que no quisieron renunciar, sabiendo que Él estaba vivo y recordando que había dicho: «El que cree en mí, aunque muera, vivirá».

Muy pronto esta fe y la doctrina que Él había dejado a los suyos se extendieron de nación en nación, de Jerusalén hasta Roma, entonces testa coronada del mundo.

Se había fundado la Iglesia cristiana.

Pero, puesto que traía al mundo dogmas inauditos, ideas nuevas y deberes inesperados, una moral austera que refrenaba todas las bajas pasiones, un código de disciplina interior que reglamentaba hasta los más secretos deseos del corazón y condenaba sus concupiscencias, los siervos del mal y simples incomprensivos se unieron para aniquilarla. Millones de fieles, durante trescientos años, fueron sometidos a suplicio como los peores malhechores, y el culto a Jesucristo sólo pudo conservarse en los lugares retirados misteriosos en los que se escondieron los cristianos para poder adorarlo juntos.

En Roma buscaron asilo en el oscuro dédalo de canteras subterráneas cuyas galerías se entrecruzan en complicadas redes bajo los distintos barrios de la ciudad, y que se convirtieron a un tiempo en necrópolis para los fieles y en los primeros templos del culto proscrito.

Fue para ellos un asilo seguro, incluso en épocas de persecución, pues la ley romana más respetada daba a los cementerios una protección inviolable. Pero en las propias sombras de aquellas galerías inmensas, no estuvieron a salvo de los elementos mediocres o malos que ninguna colectividad algo numerosa puede mantener totalmente alejados: los traidores siempre han existido. Por eso los cristianos vieron pronto tergiversada su doctrina, deformados sus dogmas, y se alzaron falsamente contra ellos acusaciones abominables, de ahí la necesidad de iniciar únicamente poco a poco a los neófitos en la totalidad del conocimiento de los dogmas y en la comprensión de los ritos cristianos; y, para aquellos que así fuesen admitidos progresivamente a la completa posesión de la doctrina, hubo que establecer una obligación de discreción, que fue denominada la «disciplina del secreto».

Ésta se aplicaba sobre todo a algunos artículos del Credo y a los sacramentos, particularmente el bautismo y la eucaristía: ¿no había recomendado el maestro mismo «no dar a los perros el pan de los niños» y «no echar perlas delante de los puercos»?

Muchos son los autores cristianos de los primeros siglos que hablan de esta regla de discreción: Tertuliano, Teodoreto, San Cirilo de Jerusalén, San Cirilo de Alejandría, San Basilio, San Juan Crisóstomo, etc. El *Tratado de la Jerarquía*, atribuido a San Dionisio Areopagita, y que es indiscutiblemente de los primeros tiempos, la precisa de este modo:

«...Cuidad, por encima de todo, de no revelar el secreto de los misterios sagrados, y no permitáis que la luz profana penetre en él indiscretamente; vigilad bien los alrededores. Lo único que ha de ser evidente es vuestro respeto a los misterios del Dios oculto; todo lo demás es un secreto inviolable. Pertenece exclusivamente a los santos, no a todos, levantar un extremo del velo que cubre las cosas santas...»

Y leemos también, unas páginas más adelante:

« Nuestros santísimos fundadores, al admitirnos en la contemplación de los misterios sagrados, no buscaban que todos los espectadores penetrasen más allá de la superficie; y para impedírselo cargaron la celebración con tantas ceremonias simbólicas, lo que hace que aquello que es uno, en sí indivisible, sólo se entrega poco a poco, como por partes y con una infinita variedad de detalles.

»Y sin embargo, eso no es únicamente a causa de la multitud profana, que ni siquiera debe vislumbrar la cobertura que recubre las cosas santas, sino también a causa de la imperfección de nuestros sentidos y de nuestra propia mente, *que tiene necesidad de signos y de medios materiales para elevarse a la comprensión de lo inmaterial y de lo sublime*[1].»

Esta última observación es de una exactitud psicológica absoluta: precisamente para remediar esa imperfección de nuestra naturaleza y satisfacer esa necesidad, todas la religiones con misterios han respondido a la obligación de crearse series de símbolos y emblemas cubiertos por una estricta disciplina de discreción; así quedaban garantizados los misterios de Eleusis, de Delfos, de Éfeso, y otros; así se hizo en los cultos de Mitra y en los colegios órficos. Todos han conocido, incluso en ausencia de persecución, la disciplina jerárquica y misteriosa que Pitágoras justificaba con estas palabras: «No es bueno divulgarlo todo a todos». Y los historiadores antiguos de estos cultos y de estos misterios tuvieron en mente este precepto con una fidelidad que bien podemos lamentar[2].

Lo que hicieron nuestros primeros pontífices, pues, fue tan sólo adaptar al pensamiento cristiano unas medidas de protección que otros habían practicado antes en otros lugares.

Entre los símbolos y los emblemas, los unos dependen de la palabra, mientras que los otros eran propios de las artes figurativas. Los primeros consistían en denominaciones, locuciones o frases alegóricas y convencionales. Los segundos eran representaciones pintadas, grabadas, esculpidas o modeladas de figuras, objetos o signos especiales dotados de sentido preciso. Todo emblema posee así uno o varios significados que les son propios, pero cada uno de estos puede resultar modificado o ampliado por las circunstancias de medio, de agrupa-

1. Cf. Lecornu, "La mystique de la Messe", en *Revue du Monde Catholique*, 1866, T. XIV, nº 115, p. 226.
2. Cf. P. Biardot, *Explication du symbolisme des terres cuites grecques à destination funéraire*, p. 54.

miento o de época que afecten a su empleo: de ahí la asombrosa riqueza de pensamiento que se oculta bajo la enigmática apariencia de estos signos ideográficos.

Y esta lengua figurada, surgida en las santas catacumbas bajo la indecisa y misteriosa luz de las lámparas benditas y en una atmósfera de heroísmo que emanaba de la sangre de los mártires que allí yacían, esta lengua ajena a toda palabra pero que habla y que se entiende con los ojos, adquirió enseguida tal magnificencia de expresión y tal fuerza comunicadora de vida que abría a los espíritus de los iniciados unos senderos arrebatadores para acercarse a Dios. Los emblemas cristianos, todavía más que los emblemas religiosos de Egipto, tuvieron en su plenitud «esa fuerza inexplicable que da la inteligencia de las cosas divinas[1]».

Dios, Cristo Jesús, la Iglesia, toda la sublimidad de la teología, toda la divina poesía de la mística y, a veces, toda la elevada belleza del ascetismo se expresaron ante los ojos del iniciado en relieves llenos de fuerza, con las apariencias a menudo sencillísimas de estos emblemas: peces, águilas, ibis, fénices, cisnes, leones, ciervos, corderos, grifos, serpientes, hidras, abejas, gusanos, cruces, anclas, embarcaciones, vasijas, ruedas, panes, uvas, árboles, flores y frutos, y mil otros seres y cosas.

¿Es que todo animal, toda planta, todo astro, todo objeto y todo signo representado en el arte de las catacumbas o de los primeros santuarios de Europa, Africa y Asia durante el primer milenio de nuestra era tenía sentido emblemático...? No es eso: la fantasía, la simple preocupación decorativa, los gustos locales, las cosas cotidianas de la vida profana tuvieron también una parte grande en las obras de los artistas cristianos. De modo que no hay que exagerar; pero sólo con atenerse a lo que salta a la vista, es inevitable darse cuenta de la profunda unión de vida mental que los emblemas mantuvieron entre la inteligencia del cristiano cultivado y el Cristo eterno, dador y garante de esperanzas eternas.

De hecho, en el lenguaje corriente, las dos palabras *símbolo* y *emblema* suelen ser sinónimos; sin embargo parece que el término *emblema* es más satisfactorio que el de *símbolo*, cuando se trata de signos ideográficos dotados de sentido misterioso y representados por mediación de las artes humanas o tomados del natural.

¿Qué es, pues, realmente un emblema, religioso o no, sino el signo visible, consagrado y revelador —para los que lo conocen— de cosas naturales, sobrenaturales o ideales que no se ven?

El sabio orientalista René Guénon da del símbolo, y por ello también del emblema, la definición más completa, que citamos a continuación: «El nombre "símbolo", en su acepción más general, puede aplicarse a toda expresión formal de una doctrina, expresión tanto verbal como figurada: la palabra no puede tener otra función ni otra razón de ser que simbolizar la idea, o sea dar de ella, en la medida de lo posible, una representación sensible, por lo demás puramente analógica. Así entendido, el simbolismo, que no es sino el empleo de formas o imágenes constituidas como signos de ideas o de cosas suprasensibles y del cual el lenguaje es un simple caso particular, es evidentemente natural en el espíritu humano, o sea necesario y espontáneo. También hay, en un sentido más restringido, un simbolismo buscado, reflexionado, que cristaliza en cierto modo en las representaciones figurativas las enseñanzas de la doctrina, y además entre uno y otro, a decir verdad, no hay límites precisos, pues es cierto que en su origen la escritura fue en todas partes ideográfica, es decir, esencialmente simbólica.[1]»

1. Voir A. Mc Bee, *Mystères égyptiens*, p. 5.

Casi todos los emblemas consagrados a la persona del redentor del mundo, según las condiciones en que se empleaban, representaban unas veces a Cristo y otras veces al fiel cristiano. Para la fe viva de aquella época ferviente, el cristiano era verdaderamente «otro Cristo»; *Christianus alter Christus*, repetían, citando a uno de ellos todos los maestros de la doctrina; ¿no había escrito San Pablo: «Ya no soy yo quien vive; es Cristo quien vive en mí»? «Nos hemos convertido en Cristo –dijo luego San Agustín–, Él es la cabeza y nosotros los miembros; el hombre total: Él y nosotros», «*Christus facti sumus, si enim caput ille, nos membra; totus homo, ille et nos*»[2].

Y los mismos emblemas, que representaban así al Salvador y al cristiano, fueron también a veces emblemas de Satán, considerado ya, en palabras de Tertuliano, el «mono de Dios» y maldito a título de Anticristo. Así ocurrió con el pescado, el león, el águila, la garza y muchos otros. Sin duda la fantasía decorativa o las ideas personales de piedad intervinieron a menudo, y hacen a veces difícilmente reconocibles las verdaderas intenciones de los artistas; sin embargo puede tenerse por regla segura que había una disciplina real y fija de la simbología cristiana y que, gracias a ella, los emblemas fueron parte integrante del catecismo de la iniciación religiosa durante los primeros siglos de la Iglesia.

En Roma, el fervor con respecto a los santos emblemas se relajó después que Constantino diese la paz a la Iglesia a comienzos del siglo IV; pero desde esta misma época y durante los siglos que siguieron, fueron empleados con gran fervor en las Galias, Gran Bretaña e Irlanda, e incluso en Oriente. Al propio tiempo, a partir de los primeros emperadores cristianos, a partir de la conversión de los primeros pueblos bárbaros, los emblemas del Salvador conquistaron un ámbito nuevo, el del arte monetario. Y es que, en efecto, ofrecían para este campo de la numismática cristiana una heráldica perfectamente acabada, que permitía incluir en los estrechos círculos de las monedas mucho sentido y mucho espíritu de fe. Es ahí donde se manifestará en primer lugar la afirmación de la soberanía social de Cristo.

Más tarde, los viejos emblemas penetrarán todo el arte y el código de la heráldica de esa rica esencia que llevan dentro. En Francia, todo el arte de la sociedad de los Capetos se inspirará en ellos: «Para el Medievo, dice Gevaert, el universo entero era un símbolo»[3]. «Sabía que, en la tierra, todo es signo, todo es imagen, que lo visible tan sólo vale por lo que recubre de invisible; el Medievo, que por consiguiente no se dejaba engañar, como hacemos nosotros, por las apariencias, estudió muy de cerca esta ciencia (la Emblemática) e hizo de ella la proveedora y la sierva de la mística[4].» Esta admirable época de la vida humana creó incluso emblemas nuevos, y dotó de interpretaciones nuevas y felices a algunos de los que le venían del viejo mundo, igual que desconoció otros que no comprendió o que no se adaptaban a su tipo de piedad, sobre todo los que se habían desarrollado lejos de las regiones occidentales.

1. R. Guénon, *Introduction à l'étude des doctrines hindoues*, VII, p. 117.
2. San Agustín, *Tract. in Joannes*, XXI, 8-9.
3. Gevaert, *L'Héraldique*, p. 37.
4. Huysmans, *La Cathédrale*, edit. Crès, T. II, p. 297.

Pero si, por este hecho y por otras muchas causas, la memoria de los hombres dejó caer en el olvido signos simbólicos muy antiguos, ninguno de ellos murió sin embargo por esa caída; y cuando una mano los levanta y presenta con claridad sus sentidos olvidados, se muestran llenos de savia para ofrecer a las almas un alimento que a veces parece haberse enriquecido de valor condensándose en el silencio de los siglos, como les sucede a esos viejos elixires a los que largos años de reposo en la sombra de nuestras bodegas han dotado de incomparable virtud.

Al tratar de agrupar en las páginas que siguen los emblemas antiguos que han sido consagrados especialmente a la persona del Cristo Jesús, no cometo la temeridad de pretender hacer obra de especial erudición ni arte: no serán más que simple vulgarización, apoyada tan sólo con suficiente documentación para autorizar el fondo. Por eso, en buena parte de estos emblemas, me he visto obligado a resumir lo que fueron para el pensamiento humano antes de su adopción por la simbología cristiana.

CAPÍTULO SEGUNDO

LAS FUENTES DE LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA

I. LAS RELIGIONES PRECRISTIANAS

No hay ninguna duda de que los primeros cristianos, en todos los países donde pudiesen estar, adaptaron a su culto antiguos emblemas religiosos locales, muchos de los cuales fueron consagrados por ellos a la representación del Salvador. En Roma y Grecia, por ejemplo, el delfín, al águila, el león, el grifo, la paloma y la cigüeña; en Egipto el ibis, el fénix, la palmera, la rana, etc. En todo el Occidente, tal vez sobre todo en la Galia, donde tanta fuerza tenía el culto de manantiales y fuentes, nuestros antepasados vieron con innegable satisfacción que sus hermanos de Roma, al interpretar los Libros sagrados, hacían bajar del montículo en el que triunfaba el Cristo Cordero cuatro ríos en los que vieron su imagen como Purificador viviente del mundo, operando a través de los cuatro canales de los códigos evangélicos de su doctrina. Y luego, por todas partes donde el sol y las estrellas ya eran símbolos de la gloria de los dioses, los mismos astros se convirtieron en las más resplandecientes de sus imágenes convencionales.

Tenemos mil pruebas de que esta asignación a la persona del Salvador de antiguos emblemas, entonces todavía utilizados por los vecinos paganos para sus ídolos, no desagradó a los primeros maestros del pensamiento cristiano y fue gozosamente practicada por los artistas que en ellos se inspiraban. Lo mismo ocurrió, por lo demás, con cierto número de ceremonias, ritos antiguos que entraron en la liturgia primitiva de la Iglesia: había explicaciones claras y precisas que puntualizaban las cosas, y desaparecía todo inconveniente.

II. LOS LIBROS SAGRADOS DE LOS DOS TESTAMENTOS

Los pasajes de los *Libros del Antiguo Testamento* referentes a la «Gran Promesa» de un futuro redentor fueron valiosamente destacados y posteriormente interpretados mediante imágenes o signos; todas las cosas citadas en las grandes profecías se representaron con significados nuevos: el Arbol de la Vida que crecía en el centro del Edén, el arca de Noé, la fuente que brotaba del costado de la roca al ser tocada por la vara de Moisés, y la propia vara, la nube luminosa y protectora, la tau que se marcó en la frente de los hebreos, la ser-

piente de bronce erigida en el desierto infestado de áspides, la vara crecida en los flancos de Jesé, la nube que hizo venir de lejos el formidable profeta Elías de Tesbí, el rocío matinal que fecunda la tierra, etc.: otros tantos emblemas de Cristo Jesús.

En *los cuatro Evangelios*, todo aquello con lo que el propio Jesús se comparó, o que está relacionado con los principales episodios de su vida: el Cordero de Dios, la vid, la puerta de la morada eterna, la lámpara que alumbra a los hombres en medio de la oscuridad, la perla, la levadura, el grano de mostaza, la semilla esparcida, imagen de su palabra, la gallina que cubre a sus polluelos, la uva, la espiga y el pan, la cruz que tras haber sido el lugar de su muerte se convirtió en trofeo de su triunfo, y la lanza que abrió al mundo la fuente misma de la sangre redentora.

Al *Apocalipsis* de San Juan debemos el Cordero inmolado, el libro siete veces sellado, el caballo, la espada que brotaba de los labios de Aquel que reinaba en medio de los cielos.

Otros emblemas, surgidos de los escritos de los demás apóstoles y de los primeros doctores de la fe se añadieron a los primeros.

III. LOS LIBROS DE LOS ANTIGUOS NATURALISTAS

Como no encontraban todavía suficientemente rico el tesoro de imágenes sagradas, los primeros simbolistas cristianos se giraron hacia las fuentes profanas para pedirles apoyo.

Por aquellos tiempos, los cristianos letrados de Roma y Grecia leían los libros de autores ya entonces célebres, particularmente los de los primeros naturalistas, Aristóteles, Plinio, Dioscórides y Eliano. Todos los conocimientos que entonces se tenían o se creía tener sobre los seres vivos, las plantas y los minerales, se encontraban reunidos en estas obras, en las que a los animales, las plantas, las piedras y los metales se les atribuían cualidades, perfecciones, poderes extraños, instintos inimaginables y dones maravillosos. En aquel revoltijo de verdades e ilusiones, los autores de la Simbología cristiana encontraron a manos llenas lecciones de alta moral, alegorías ingeniosas entre Cristo, el cristiano y los aspectos de los distintos animales y de las cosas naturales, reflexiones eminentemente anagógicas, o sea adecuadas para conducir los pensamientos del hombre hacia Dios. También sacaron de ellas nuevos tipos emblemáticos apropiados para resumir en sí los grandes temas de la vida espiritual del cristiano y para representar a Cristo en alguna de sus perfecciones o en alguna de sus distintas funciones.

Un libro que se remonta a los primeros tiempos cristianos, el *Physiologus*, añadió además, a los elementos sacados de los antiguos naturalistas, imágenes tomadas de los grandes escritores de Grecia y Oriente, y de las fábulas y mitos de aquí y de allá. Esta obra gozó de gran favor de punta a punta de la cristiandad sobre todo durante los cuatro o cinco siglos que siguieron a la paz de Constantino, y fue considerable el número de copias más o menos modificadas que circularon, hasta el punto de que ya no sabemos cómo fue exactamente el texto primitivo.

Una versión de aquel *Physiologus*, la que se atribuyó a San Ambrosio, ya declarada apócrifa en 494, se fue volviendo tan inaceptable a medida que pasaba de mano en mano, que en 1118 fue objeto de condena formal por parte del papa Gelasio II.

El *Commentario del Physiologus* que se creía obra de San Epifanio, en el siglo IV, tiene veintiséis capítulos dedicados exclusivamente a los animales. En la Edad Media se compusieron obras del mismo género, en verso o en prosa, con el nombre de *Bestiarios*, o *Volucrarios* cuando trataban únicamente del simbolismo de los pájaros. Para las plantas había *Herbarios*, y había *Lapidarios* que trataban del simbolismo y las propiedades mirificas de las piedras preciosas y los minerales, como el *De Gemmis*, que escribió en el siglo XI Marbodio, obispo de Rennes, en cuya obra se trata de las doce piedras preciosas del Apocalipsis y de otros cuarenta y nueve minerales.

En tiempos, según parece[2] de la dinastía carolingia de Francia, de finales del siglo VIII al X, apareció otro libro singular, *La Clave*, inexactamente atribuido a San Melitón, obispo de Sardes, muerto hacia el año 190. Bastante análogo en ciertos aspectos a algunas variantes del *Physiologus*, esta obra es una especie de enumeración concisa de los diversos significados místicos o emblemáticos que hay que atribuir a los hombres, los animales, las plantas, los nombres, etc., y cómo unos y otros pueden representar, según las circunstancias, a Dios, la Trinidad, Cristo, la Virgen, el fiel, el demonio, los misterios de la fe, las virtudes, los instintos o los vicios de los hombres, etc.

¿Hay que creer, como asegura Huysmans siguiendo a Dom Pitra[3], que este libro del pseudo-Melitón llegó a ser muy popular en la Edad Media? Lo que es indiscutible es que lo conocían los letrados de la época y que, a través de ellos, inspiró el arte simbólico.

Durante los reinados de la tercera dinastía francesa, fueron bastante numerosos los libros que nacieron en Francia compuestos a base del viejo *Physiologus* y de la *Clave*, cada autor añadía cosas de su cosecha, así como las interpretaciones que en su época se daban más corrientemente de los diversos emblemas: los más conocidos de estos Bestiarios fueron el de Philippe de Thaon o de Thaün, que en el siglo XII, tras haber escrito *El Libro de las Criaturas*, versificó su *Bestiario*, el de Gervais, que fue contemporáneo de Philippe de Thaon; el del clérigo Guillaume de Normandie, que nos da a conocer los sentidos simbólicos que se daban a los animales en la época en que se compusieron los primeros tratados de heráldica y del cual en 1852 el profesor C. Hippeau publicó un texto excelente, y finalmente el de Pierre le Picard.

Haciéndose eco de estos autores, otros escritores de la misma época, en escritos más generales, dieron acogida en buena parte de su obra al simbolismo de los animales y de las cosas: Jean Beleth, Barthélemy de Glanville, Johan d'Avranches, Honorius d'Autun, Hugues de Saint-Victor, Oderic Vital, Vincent de Beauvais, Tomás de Cantimpré, Alberto Magno y Brunetto Latini también aceptaron los temas más aventurados del *Physiologus* y de la *Clave*. Hubieran podido apoyarse en la autoridad de San Agustín, el cual, tras haber contado que, según el *Physiologus*, el águila rompe contra la roca la punta del pico que se ha hecho demasiado largo, añade prudentemente: «Lo importante para nosotros es meditar el significado de un hecho, no discutir su autenticidad[4]».

1. *Concilios*, T. IV, p. 1268.
2. Cf. E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 47.
3. Huysmans, *La Cathédrale*. Edit. Crès (1920). T. II, p. 299.
4. San Agustín, *El Comentario de los Salmos*. CII.

Conocimiento de Dios

Estos diversos escritos fueron verdaderamente los breviarios de los artistas de entonces, y concordaban tan bien con el espíritu de la época que Richard de Fournival logró un gran éxito cuando escribió, siguiendo su modelo, el *Bestiario de Amor*.

IV. LOS GNÓSTICOS

Junto a las fuentes de inspiración de que acabamos de hablar, conviene tener muy en cuenta algunos agentes que modificaron a veces las formas de la emblemática primitiva, inventaron interpretaciones nuevas e incluso dieron origen a emblemas inusitados hasta entonces. En primera fila de tales influencias hay que situar a la gnosis.

Conocemos a los gnósticos sobre todo por los primeros escritores cristianos que tuvieron que combatir sus doctrinas cuando se convirtieron en un peligro religioso demasiado amenazador; pero qué fueron en los inicios su primera teología y su primera espiritualidad es algo que se nos escapa totalmente.

Su herejía, que desde el siglo I se injertó directamente en la enseñanza apostólica, partió probablemente de concepciones perfectamente ortodoxas y muy elevadas, que enseguida se alteraron y degeneraron en tales ilusiones que el entendimiento se queda estupefacto. A la sombra de su hermetismo y de su oscurísimo simbolismo, los gnósticos se convirtieron rápidamente en el grupo menos homogéneo y más extravagante que jamás hubo en el mundo cristiano; acabaron siendo, o meros ascetas inconscientes y enloquecidamente exagerados los unos, o bien, por el contrario, peligrosísimos depravados, locos obscenos y malhechores, los otros.

Lo poco que subsiste de sus más antiguas manifestaciones lleva a admitir que obedecían al comienzo a muy ardientes, pero también muy presuntuosas aspiraciones a un conocimiento de Dios más perfecto y más íntimo que el que Él da al ser humano por mediación de la teología, de la mística y de la espiritualidad cristiana como las entiende la Iglesia. Esta gnosis, que situaba sobre todo su actividad intelectual en el campo del mundo invisible, se imaginó fantasías delirantes y creó entidades abstractas, los eones, a los que generosamente dotó de una vida quimérica y una jerarquía imaginaria, la cual correspondía, decían, a distintos grados de poder sobre el mundo y los hombres.

Los primeros jefes de las escuelas gnósticas apelaban a las teorías de Simón de Guitón, el samaritano conocido con el nombre de Simón el Mago. Su doctrina se repartió en un gran número de escuelas distintas, que llegaron a ser, según dicen, unas sesenta; las principales fueron la de Menandro en Samaria, la de Saturnil en Antioquía, la de Basílides en Alejandría de Egipto, la de Valentín también en Egipto y en Roma; y luego, en otros lugares, las de Marción, Heracleón, Ptolomeo, Cerdón, Carpocarpo y su hijo Epífanes, etc.

Aquellos pobres iluminados nos dejaron como testimonio de sus quiméricas ilusiones, junto con algunos otros documentos de arte, una cantidad muy considerable de piedras semipreciosas, adornadas con grabados de emblemas muy diversos. La mayoría de estos ideogramas son para nosotros absolutamente incomprensibles, lo cual no quiere decir, como han afirmado algunos, que estas extrañas composiciones no tuviesen ningún sentido para sus propios autores. Esas líneas desconcertantes mezcladas con personajes grotescos y monstruosos, con astros singulares, con plantas de todas las especies o sin especie determinada, esos cuerpos

híbridos con cabezas y miembros, a menudo en número anormal, tomados de todas las variedades posibles de seres vivos, son todavía, para los mejor informados de nosotros, lo mismo que las vocales del alfabeto musical que inventaron para uso propio, es decir: un jeroglífico indescifrable. Sin embargo, por completamente impenetrables que resulten, estos jeroglíficos expresaban ideas, pues no se ve por qué razón habrían de imponerse unos hombres el largo, delicado y dispendioso trabajo que es el fino grabado de miles de piedras preciosas con el único e irónico objeto de engañar a sus contemporáneos o a sus sucesores en este mundo.

Pero otras piedras grabadas por ellos llevan signos conocidos, emblemas recibidos y adoptados en su tiempo por la Iglesia; algunos llevan inscripciones enigmáticas y otras que son muy claras. Y entre los emblemas que se encuentran en ellas y las aclamaciones que en ellas se pueden leer, hay algunas que representan a Cristo o se aplican a él. ¡Pero a qué Cristo! Algunos de los maestros gnósticos únicamente lo disfrazaron, otros lo deformaron, lo transformaron hasta tal punto que su humanidad se convirtió en un inconsistente fantasma, una fantasmagoría indefinible, y su divinidad se convirtió en una entidad espiritual más o menos asimilable a los eones de su Pleroma. Del Salvador, del Legislador que nos pintan los Evangelios, no quedó más que una personalidad fantástica y borrosa que sólo el nombre tenía en común con el Mesías prometido al mundo y que vivió en la carne de Jesús, hijo de Dios, muerto en la cruz.

Eso no quita que el gnosticismo fuese uno de los acontecimientos capitales de la juventud de la Iglesia, y que su literatura, su epigrafía y su emblemática tuviesen repercusión en algunos artistas ortodoxos y que sus obras conservasen reflejos de él. Otras herejías de fechas posteriores tomaron prestadas muchas cosas del dualismo, del pesimismo, del digamos la palabra, charlatanismo[1] de la gnosis; y el arte hermético y las ciencias ocultas de los siglos que siguieron bebieron –y a menudo incongruentemente– de su simbolismo.

En el gran *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*[2], que dirigen los eruditos dom Cabrol y dom Leclercq, los benedictinos franceses de Farnborough acaban de condensar admirablemente lo que actualmente se conoce de la doctrina y de las locuras gnósticas.

V. LAS CIENCIAS HERMÉTICAS Y LOS ESTUDIOS MEDIEVALES

La kábala hebraica, las fórmulas rituales de las prácticas demoníacas o supersticiosas, las ciencias astrológicas y adivinatorias, la alquimia natural o más o menos mezclada con la magia, incluso con la hechicería, forman un conjunto vulgarmente designado con la denominación, a fin de cuentas mal definida, de hermetismo, o sea de ciencias secretas porque tan sólo han sido comunicadas a muy raros iniciados.

El gusto innato por lo misterioso, sobre todo por lo misterioso reservado a una élite restringida, será siempre uno de los sentimientos humanos más indestructibles. Parte, por un lado, de la naturaleza misma del hombre, venido de Dios a través de los misterios de una creación continua de la que no conoce todas las invisibles maravillas, del alma humana que conserva, si puede decirse así, el reflejo de su país de origen; por otro lado, el acceso a los

1. Véase A. PUECH, «Les Ennéades de Plotin», en *Journal des Savants*, nov-déc. 1924.
2. Paris, Letouzey et Ané, en curso de publicación.

conocimientos ocultos a la mayoría de los hombres halaga, en una de sus flaquezas más queridas, a ciertas mentes satisfechas de sentirse con ello, en cierto modo, por encima del vulgo. Por eso en todas las épocas y en todos los lugares, entre los sabios de la antigua Caldea, de Egipto y de Grecia, y actualmente entre los más rudos salvajes, para guardar el misterio de estos conocimientos reservados se han creado palabras, fórmulas enigmáticas, signos y gestos sibilinos.

Las civilizaciones en las que nació y creció la Iglesia tenían desde hacía siglos sus emblemas herméticos; ella misma, como hemos visto, se vio obligada a formarse series de emblemas y de términos reservados, y a establecer entre sus miembros una severa disciplina de discreción. Con la paz de Constantino, estos emblemas cristianos pasaron a ser dominio de todos, pero más tarde, algunos grupos místicos o intelectuales les dieron significados que ampliaron o modificaron el sentido primitivo convertido en vulgar; es lo que hicieron los gnósticos incluso antes de la liberación constantiniana; y posteriormente tuvieron imitadores.

Luego, durante la Edad Media, algunos sabios cristianos, clérigos e incluso santos comprendieron que, de la manera más lícita del mundo, podían entregarse al estudio de todo aquello que, en las ciencias entonces reservadas, por ejemplo en la alquimia, concernía a la naturaleza y las propiedades de las plantas, de los minerales sólidos o líquidos; en la astrología, de las posibles influencias del estado de la atmósfera, de las evoluciones y las conjunciones de los astros en las fecundaciones, las concepciones y los partos, la germinación de los animales y las plantas y las influencias que estos fenómenos pueden ejercer en los temperamentos de estos mismos seres vivos.

Con independencia de cuál fuese la parte inconscientemente concedida a la ilusión en este campo del estudio, no dejaba de ser de un orden absolutamente natural; pero es comprensible, sin embargo, que los maestros de las escuelas episcopales o monásticas, o los estudiosos que trabajaban junto a ellos en el mismo camino, no iniciasen en sus conocimientos más que a discípulos discretos y de buen juicio, pues no les resultaba entonces fácil a todos el discernir la línea de demarcación entre lo que la Iglesia permitía y lo que prohibía en este campo. En astronomía, por ejemplo, si bien los caldeos, los egipcios y probablemente los druidas de las Galias habían llevado esta ciencia a un grado que llena de asombro a nuestros sabios actuales[1], los magos, adivinos y hechiceros de todos los países habían hecho de ella, de la astrología y la brujería, una mezcla increíble; y es el caso de recordar que ciertos colegios gnósticos se ocuparon muy activamente de la alquimia naciente. Tal vez en este campo de estudios es donde su huella se conservó visible durante más tiempo tras su desaparición definitiva. En el siglo X, los alquimistas griegos todavía se servían de emblemas que venían de ellos: el Ouroboros gnóstico, por ejemplo[2].

¿Hay que recordar aquí que los alquimistas corrientes de la Edad Media no eran los verdaderos alquimistas? Éstos, más misteriosos, dejaban a los primeros, a los que denominaban desdeñosamente «sopladores», con sus alambiques, sus retortas, sus crisoles, sus fuelles y sus mezclas; ellos se ocupaban en los más elevados estudios metafísicos, su piedra filosofal no se

1. Véase Abbé Moreux, *La science mystérieuse des Pharaons*, passim.
2. Véanse los estudios de Marcellin Berthelot sobre los alquimistas griegos.

obtenía en los hornos de los atanores, que no eran para ellos más que una imagen, y lo que transmutaban no eran metales.

A todos se imponía la discreción en una época en la que la sospecha de magia o brujería podía conducir al más inocente a las peores aventuras, y nadie se salvaba de ella, ni siquiera los papas, puesto que, de 1033 a 1044, no se detuvo ante la augusta majestad de Benito IX, a quien el pueblo de Roma y algunos clérigos y prelados ignorantes acusaron de brujería y de magia porque se dedicaba a la práctica de la alquimia en su palacio de Letrán, así como a estudios de astronomía, de noche, en las ruinas del Coliseo.

En nuestro país de Francia, con los grandes estudios religiosos, sobre todo del siglo XII y del XIII, durante aquel admirable período espiritual que sin embargo nos dejó de su genio práctico tan maravillosas obras de construcción, se consideraba que todo el universo creado era tan sólo el espejo del mundo invisible.

En ningún tiempo ni pueblo del mundo como en la Francia de la época fue Cristo el *Cristo vivo*; y con toda razón llevaban las monedas de oro de nuestros reyes la aclamación triunfal: *Xbristus vincit, Xbristus regnat, Xbristus imperat*, «Cristo vence, Cristo reina, Cristo gobierna».

Con Él reinó la música, que se apoderó de todo para elevarlo hacia Él, lo regía todo según su ley, lo hizo vivir por todas partes mediante el símbolo y el emblema. Toda ciencia se estudiaba únicamente a través del prisma de los rayos luminosos que venían de Él: léase en las obras de Émile Mâle, por ejemplo, de qué modo se entendía entonces el simbolismo de los números. Era una verdadera lengua llena de misterios espirituales que empiezan revelarse a todos los libros de los más eminentes doctores de la época, desde Rabano Mauro a Durand de Mende, pasando por todos los autores espirituales de aquella época.

Y distamos mucho de saberlo todo de las manifestaciones intelectuales del pensamiento piadoso de la Edad Media. Incluso a nuestros contemporáneos más entendidos en su arqueología, su emblemática religiosa y profana, su heráldica eclesiástica y nobiliaria, plebeya y corporativa, se les presentan cada día signos medievales que son para nosotros enigmas. Algunos dicen, según los casos: se trata de marcas de los obreros, marcas profesionales, muebles heráldicos, signos de reconocimiento o de propiedad, motivos decorativos. Y de hecho estos ideogramas pueden ser todo eso, pero siendo eso, que es su razón de ser común y exterior, su *exoterismo*, pueden tener, y casi siempre tienen, un significado oculto, que es su *esoterismo*, es decir, un sentido subyacente, antaño reservado a un número limitado de informados. Había sido generalmente muy cerrados, más o menos poco conocidos por este motivo, y que además no eran escuelas filosóficas, cuyas doctrinas se expresaban tan sólo bajo el velo de ciertos símbolos que debían de resultar muy oscuros a quienes no tenían la clave de ellos; y esa clave no se daba más que a los adherentes que habían aceptado ciertos compromisos, y cuya discreción había sido suficientemente contrastada, al propio tiempo que se habían asegurado de su capacidad intelectual. Este caso, que indica manifiestamente que tiene que tratarse de doctrinas bastante profundas para ser totalmente ajenas a la mentalidad común, parece haber sido frecuente sobre todo en la Edad Media, y es una de las razones por las que, cuando se habla de la intelectualidad de aquella época, hay que hacer siempre reservas sobre lo que podía haber fuera de lo que nosotros conocemos de manera segura; es evidente en este caso que, como en el del esoterismo

griego, han debido de perderse muchas cosas porque nunca se enseñaron más que oralmente, lo cual es también «la explicación de la pérdida prácticamente total de la doctrina druídica». Entre las escuelas a las que acabamos de aludir, podemos mencionar como ejemplo los alquimistas, cuya doctrina era sobre todo de orden cosmológico, pero, por otra parte, la cosmología tiene que basarse siempre en un conjunto más o menos extenso de conceptos metafísicos. Podríamos decir que los símbolos contenidos en los escritos alquimistas constituyen aquí el exoterismo, mientras que su interpretación reservada constituía el esoterismo[1]».

Tendré ocasión de citar varias veces en esta obra a uno de estos grupos secretos de la Edad Media que se ha conservado hasta nuestros días, *L'Estoile Internelle*, que posee archivos antiquísimos, particularmente una colección de símbolos que data de finales del siglo XV; me ha sido facilitado excepcionalmente por el propio grupo, para el presente trabajo, tras la publicación de varios capítulos en la antigua revista *Regnabit*.

VI. LOS PRIMEROS GRANDES VIAJEROS

Cuando los peregrinos a los Santos Lugares y los cruzados volvían a Occidente tras su estancia en el Oriente próximo y Egipto, sus relatos, así como las obras de arte y los productos comerciales (los tejidos, por ejemplo) que traían, ejercieron gran influencia en las artes religiosas y civiles de nuestras tierras occidentales.

Lo mismo ocurrió con los grandes viajeros que durante la segunda parte de la Edad Media se internaron en la lejana Asia hasta Mongolia, hasta la China, o que descendieron hacia el Ecuador africano. Fue el caso de Marco Polo, que escribió en lengua francesa, en 1298; fue el caso del monje armenio Johan Haiton, príncipe de Gorikos de Cilicia, el cual, tras haber visitado la China, vino a describirla a un apacible monasterio de Poitiers, donde murió hacia 1307; y también de Odorico de Pardenone, fraile menor, y del gentilhombre anglonormando sir John Mandeville, etc...

Muchos animales, árboles o frutas, minerales y seres fantásticos que poblaban sus relatos fueron adoptados por los simbolistas de Occidente para representar los dones de Dios y al propio Cristo. Gracias a ellos, por ejemplo, fue conocido entre nosotros el árbol del pan, y aquel otro árbol al que se le hace una incisión en el tronco y de la herida sale vino, emblema completamente natural, para nuestros padres, del Redentor izado sobre el tronco del árbol crucial y que, herido en el costado por la lanza, vertió su sangre por nosotros.

VII. LAS TRADICIONES POPULARES

Hasta hoy, los historiadores no han tenido casi en cuenta una fuente en la que se ha dudado en apoyarse: las creencias ingenuas, las observancias superfluas, incluso las supersticiones, las costumbres familiares del simple pueblo de nuestro campo.

Casi todos los emblemas consagrados en el gran arte cristiano han salido, como hemos visto, de las religiones antiguas, de los escritos de los naturalistas precristianos o de aque-

[1] René Guénon, *Introduction générale à l'étude des doctrines hindoues*, c. IX, p. 147.

llos primeros [illegible] de la Edad Media [illegible] la misma necesidad [illegible] el Calvario [illegible] su Eucaristía, que adoraba en Él mismo, etc...

Esta aportación del elemento popular puede ayudar a menudo a explicar ciertos detalles simbólicos de las obras de arte religioso, sobre todo en aquellas que son posteriores al gran ciclo medieval; a fin de cuentas, el [illegible] campesino, cuyas raíces se remontan a veces [illegible] en la distancia de los tiempos, no sólo presta un gran servicio a la simbología religiosa, y hay muchas ramas profanas del saber humano que encuentran en él una valiosa ayuda.

He aquí, pues, las fuentes principales de donde me ha venido la documentación relativa [illegible] magnífica simbología con la que la fe cristiana [illegible] la forma de su Señor, y que constituye indiscutiblemente uno de los homenajes más hermosos que ha recibido jamás.

CAPÍTULO TERCERO

LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA Y LAS ARTES EN LOS SIGLOS PASADOS

I. PERPETUACIÓN DE LAS FORMAS ANTIGUAS EN LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA

Cuando la joven Iglesia cristiana se construyó para su lenguaje misterioso una primera serie de figuras emblemáticas, tomó muchas, como hemos visto, de las religiones anteriores a su propia existencia y conservó, casi siempre aplicándolos a sus dogmas, los sentidos alegóricos que tenían desde su creación. Tampoco modificó notablemente sus formas aceptadas y a menudo convencionales; por eso estas imágenes de objetos, de seres imaginarios o reales, se presentaban en las obras de los primeros artistas cristianos exactamente como los vemos en las decoraciones de los templos, de los baños, de los anfiteatros y otros edificios mayores del Lacio o de las provincias romanas: el delfín-Cristo de las catacumbas seguía siendo el de los mosaicos palaciales y el de las fuentes que brotaban en las plazas y jardines de la Roma cesárea; y el delfín-fiel no se distinguía en nada de aquellos que, en los frisos esculpidos, nadan siguiendo a la imagen llena de gracia de Afrodita; el ancla conservó la forma que tenía en los templos de Neptuno Poseidón o en las proas de los trirremes en el circo azul del puerto de Ostia; el centauro y el grifo, el hipocampo y el hipogrifo siguieron siendo como los habían hecho los artistas de Grecia y Roma. Toda conversión de estos emblemas se centró en la idea; el cuerpo del emblema siguió siendo el mismo, y sólo cambió su alma.

Sin embargo, por el mero hecho de que no eran imágenes de historia natural ni simples representaciones de objetos corrientes, sino puros ideogramas, sino símbolos de ideas y cosas divinas o espirituales y que precisamente por ello estaban consagrados por el rayo de sol divino, los emblemas se fijaron con gran rapidez, cristalizaron en actitudes o aspectos muy herráticos. El águila, por ejemplo, ya se representaba únicamente con las alas desplegadas, o noblemente erguida en un reposo de una altivez completamente regia; el león está echado en actitud de esfinge, o bien camina de perfil; más tarde, en la heráldica medieval, recibió el nombre de «rampante», es decir, alzando las patas delanteras como para luchar; el cordero,

según el sentido que personifique, está de pie, lleva la cruz o el estandarte triunfal y su sangre mana de su pecho y cae en una copa colocada a sus pies, o bien, echado en el suelo, es la víctima inmolada, o incluso está sobre el libro de los misterios que cierran los siete sellos divinos.

Con el correr del tiempo, cada siglo que pasaba imprimía a las formas de los emblemas cristianos la elegancia o la barbarie de su arte, pero lo esencial, la característica del signo permanecía igual: los cuatro animales de la visión de Ezequiel y de San Juan, el Hombre, el León, el Toro y el Aguila, por ejemplo, con las alas extendidas o dispuestas a alzar el vuelo, con sus aureolas de llamas y sus posturas quiméricas, se prestaban muy bien a las fantasías de los artistas, y sin embargo, tanto en las esculturas bárbaras de la Francia merovingia como en los iconos bizantinos, en los tímpanos de nuestras iglesias románicas o en nuestras catedrales ojivales, tanto en el pincel del miniaturista que pintó en el siglo XII el Apocalipsis de Saint-Sever, como, en el siglo XV, en el pincel de Jean Fouquet, o en las obras de los maestros vitraleros que hicieron pasar por el fuego los vitrales de Vincennes, oímos, sin una nota discordante, que el Hombre, y el Águila y el Buey y el León nos dicen las mismas palabras de éxtasis y vemos que nos hacen los mismos gestos divinos. Según la época, los colores serán más suaves o más fuertes, sus movimientos serán más agitados o más tranquilos, pero su impronta en el espíritu de los místicos sigue siendo inmutablemente lo que fue, lo que es y lo que siempre será.

Y otro tanto puede decirse de la mayoría de los emblemas, sobre todo de aquellos bajo cuya corteza nuestros padres ocultaron a Cristo Jesús.

II. FIJEZA DE LAS REGLAS EN EL EMPLEO DE LOS EMBLEMAS

Desde finales del siglo XII, la Heráldica señorial, el Blasón profano, se había convertido en una de las creaciones mejor codificadas que la mente humana realizó en el medievo. A mediados del siglo XIII, la Heráldica poseía su lengua propia, dotada de precisión perfecta y provista de reglas absolutamente fijadas; tenía su arte particular, que sigue siendo de los más prestigiosos del mundo, regido también por un código muy firme, y este arte, en el marco infranqueable que se le concedió, encontró espacio, sin embargo, para creaciones asombrosamente variadas y verdaderamente deliciosas.

Repitamos que esta Heráldica, desde su nacimiento, estuvo penetrada y conquistada por la Emblemática cristiana, y que esa toma de posesión se había producido particularmente a través de la decoración monetaria durante la alta Edad Media. Esta deuda de adopción la pagó la heráldica a la Simbología cristiana dando nuevos aspectos a muchos emblemas antiguos y contribuyendo a mantener en uso algunos otros que sin ella habrían caído en desuso; y también conservando para nosotros el secreto de numerosas interpretaciones que únicamente entendemos bien gracias a ella, de modo que alguien ha podido decir, muy juiciosamente, que quien estudia la Emblemática cristiana del medievo, sobre todo en Occidente, tan sólo la penetrará imperfectamente si no está familiarizado con el arte y la mentalidad de la antigua heráldica eclesiástica, nobiliaria y corporativa. Y esta proposición puede invertirse realmente, dada la íntima y viva compenetración entre la Simbología cristiana y la Heráldica.

Por eso en aquellos tiempos, cuando la Teología y la Heráldica regían las artes sagradas y profanas, los emblemas cristianos, los de las Virtudes y los Vicios, así como los del Padre, el Hijo y el Espíritu, y los atributos característicos de los santos, no se empleaban indiscriminadamente, como ocurriría a menudo más tarde: la disciplina emblemática fue efectivamente respetada y conservada.

Los emblemas, en efecto, sobre todo los correspondientes a las Personas divinas, no deben considerarse arbitrarios, «se apoyan –escribía juiciosamente el siglo pasado el profesor Hippeau– en los textos sagrados, fueron consagrados por el uso que de ellos hicieron los Padres de la Iglesia. Fielmente transmitidos por la tradición, constituyeron una especie de *ortodoxia artística* que no permite considerarlos únicamente el producto de la imaginación y del capricho»[1].

En efecto, las cosas de Dios tienen que participar un poco de su carácter eterno: cuando el arte ha llegado a engastar en las formas de un emblema una idea precisa, por ejemplo, de una de las perfecciones o uno de los aspectos del Salvador, o bien la excelencia de una virtud, o la fea evocación de un vicio capital –cosas inmutables en sí mismas–, estas formas del emblema que consagraron sucesivamente la inspiración que le vino de Dios al primero que la encontró o la escogió, y el uso que les dio la Iglesia, estas formas del emblema, digo, en lo que tienen de esencial, ya no deben cambiar.

La Edad Media lo entendió admirablemente, y por eso, mientras duró, la «ortodoxia artística» fue una realidad.

III. EL PERJUICIO CAUSADO A LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA POR EL ESPÍRITU DEL RENACIMIENTO

La Edad Media practicó y glorificó la cultura intensiva de la espiritualidad, y para ella toda la belleza sólo era belleza vista bajo la luz divina; las cosas sólo tenían valor efectivo en la medida en que favorecían la ascensión del alma; todo su arte es una irradiación de alma tomada del fuego divino, y hubiera hecho suyas, para echarlas en el tesoro de las más profundas y felices palabras humanas, las palabras de Léon Daudet: «El hombre vale tan sólo en el reflejo de Dios».

Pero llegó el Renacimiento, que fue un deplorable retroceso del Espíritu. El hombre abandonó entonces la etérea atmósfera de Dios para bajar a respirar la atmósfera humana; se alejó de las «Fuentes de Vida» que pintaban los últimos artistas del medievo para beber en las pilas de columna antigua talladas por cinceles neopaganos y llenas de una filosofía puramente humana: RAISON PARTOVT se escribió entonces sobre el pórtico de una mansión de aquel entonces en la ciudad de Poitiers, no lejos de la célebre Universidad donde sapientísimos doctores enseñaban al gusto de la época.

Y el arte, reflejo directo de una mentalidad que ya no estaba impregnada de la elevada espiritualidad y la mística del cristianismo, ya tan sólo pudo ser la glorificación de la belleza material; y de ese arte así tomado de los paganismos muertos, «el principio oculto, dice excelentemente Émile Mâle, es el orgullo; el hombre se basta a sí mismo, y aspira a ser un Dios»[1].

De este orgullo lleno de ilusiones nacieron a la vez el glacial protestantismo y, en el arte católico, la invasión de una fría luz de neopaganismo que hizo eclipsar entonces casi toda la cálida belleza que habían hecho germinar, sobre todo en Francia, quince siglos de pura luz caída del sol divino.

«El simbolismo que había sido el alma misma del arte en el siglo XIII, dice también Émile Mâle, esa hermosa idea de que la realidad no es más que apariencia, que el ritmo, el número y la armonía son las grandes leyes del universo, todo ese mundo de pensamientos en el que vivían los viejos teólogos y los viejos artistas parece ya cerrado... Se percibe que los antiguos símbolos se desecan y mueren»[2]. Y veremos al estudiar aquí tan sólo los emblemas referidos a la persona de Jesucristo, la suma inapreciable de ideas nutricias, y la fuerza que el conjunto de la Emblemática ofrecía a las almas en una sociedad que vivía espiritualmente de ella.

Por aquella época, en su convento de Ávila, Santa Teresa afirmaba que Satán, hablándole a ella, se había definido así: «Soy la Frialdad misma». Y el arte religioso sintió pasar la sombra gélida de las alas de Satán.

No todos los emblemas, por supuesto, murieron por la mordedura de aquel helado orgullo intelectual, pero fueron muchos, sin embargo, los que desaparecieron de las fórmulas habituales del arte. Y sobre todo, los verdaderos sentidos de los emblemas fueron relegados al olvido; la arbitrariedad recibió rienda suelta en el empleo que se hizo de ellos, y las alegorías vinculadas a algunos cambiaron totalmente: así, el pelícano, el antiguo símbolo del Cristo-Purificador que lava con su sangre las faltas de sus hijos y les devuelve así la vida de la gracia, se convirtió para todos casi únicamente en emblema eucarístico, porque la ignorancia vio entonces en su gesto de ablución sangrienta y purificadora, un gesto de alimentación: el gesto del buitre en la fábula del antiguo Egipto. Y el pelícano no fue el único que recibió este tipo de malos tratos.

Los emblemas sufrieron también lamentables atentados en la manera en que fueron representados entonces, sobre todo los que no habían salido de la iconografía emblemática de la Grecia o la Roma antiguas. El aire grandioso, prestigioso y muy hierático de que los había dotado el arte medieval, ya no era apreciado en lo que valía, y los animales emblemáticos, por ejemplo, perdieron su carácter completamente idealista para acercarse a las formas anatómicas del animal natural.

Hacia la misma época, por otra parte, la Heráldica sufrió la misma prueba: numerosos sujetos, «muebles de blasón» como se dice en la terminología consagrada, perdieron su sentido esotérico, o sea los elevados significados espirituales con los que los habían enriquecido la mística y la hermética cristianas, y ya sólo conservaron fáciles significados exotéricos e insípidos, sin alcance fecundo y que no ocultan ninguna profundidad, ningún secreto: el león ya sólo era la imagen de la fuerza y el valor, el cordero la de la mansedumbre, la serpiente la de

1. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 34 (nota).

1. E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, p. 481.
2. *Ibid.*, p. 491.

la prudencia, el fénix la de la inmortalidad, el buey la de la paciencia en el trabajo, la rosa la de la belleza, etc... y quedó en el olvido que, al principio, su función fue a menudo representar a Cristo y sus dones en el escudo bendito del caballero.

Otros emblemas como la pantera, la cigüeña, la corneja, etc. pasaron a no entenderse ya en absoluto. Y cuando los ángeles del Paraíso, los hermosos ángeles etéreos y radiantes de los bizantinos y de los escultores de Reims, de Fra Angélico y de Jehan Fouquet se convirtieron en nuestras iglesias del Renacimiento en amorcillos mofletudos y nalgudos, las cabras, los machos cabríos, las palomas y los cisnes y los gallos dejaron de representar alegóricamente al Salvador en sus más atractivos aspectos para pasar a representar tan sólo alegorías de orden absolutamente sensual, y de un sensualismo totalmente inferior.

Los estudios de arqueología y de arte sagrado que se han realizado en el último siglo, desde Caumont y Didron hasta nuestros días, han devuelto a la Emblemática, para la élite de los eruditos y los místicos instruidos, una parte de la alta estima que le es debida. Pero merece mucho más: es preciso que se la conozca y comprenda más exactamente, en primer lugar los artistas, entre los cuales hay algunos que la emplean sin ningún discernimiento, y luego al menos por el conjunto del clero y de la élite cristiana; porque, si el artista deposita en sus obras, mediante el uso excelentemente adecuado de emblemas, focos de luz vivificante y de sustanciales reservas de alimento espiritual, hace falta además que las almas estén abiertas a las reconfortantes claridades de esos focos y a la recepción de esos inmateriales alimentos para que las virtudes que de ellos emanan puedan obrar en ellas y sostenerlas en el camino, a menudo tan áspero, que conduce a Dios.

SEGUNDA PARTE

LOS CUATRO «ANIMALES» DE LAS VISIONES DE EZEQUIEL Y DE SAN JUAN

la prudencia, el fénix la de la inmortalidad, el buey la de la paciencia en el trabajo, la rosa la de la belleza, etc... y quedó en el olvido que, al principio, su función fue a menudo representar a Cristo y sus dones en el escudo bendito del caballero.

Otros emblemas como la pantera, la cigüeña, la corneja, etc. pasaron a no entenderse ya en absoluto. Y cuando los ángeles del Paraíso, los hermosos ángeles etéreos y radiantes de los bizantinos y de los escultores de Reims, de Fra Angélico y de Jehan Fouquet se convirtieron en nuestras iglesias del Renacimiento en amorcillos mofletudos y nalgudos, las cabras, los machos cabríos, las palomas y los cisnes y los gallos dejaron de representar alegóricamente al Salvador en sus más atractivos aspectos para pasar a representar tan sólo alegorías de orden absolutamente sensual, y de un sensualismo totalmente inferior.

Los estudios de arqueología y de arte sagrado que se han realizado en el último siglo, desde Caumont y Didron hasta nuestros días, han devuelto a la Emblemática, para la élite de los eruditos y los místicos instruidos, una parte de la alta estima que le es debida. Pero merece mucho más: es preciso que se la conozca y comprenda más exactamente, en primer lugar los artistas, entre los cuales hay algunos que la emplean sin ningún discernimiento, y luego al menos por el conjunto del clero y de la élite cristiana; porque, si el artista deposita en sus obras, mediante el uso excelentemente adecuado de emblemas, focos de luz vivificante y de sustanciales reservas de alimento espiritual, hace falta además que las almas estén abiertas a las reconfortantes claridades de esos focos y a la recepción de esos inmateriales alimentos para que las virtudes que de ellos emanan puedan obrar en ellas y sostenerlas en el camino, a menudo tan áspero, que conduce a Dios.

SEGUNDA PARTE

LOS CUATRO «ANIMALES» DE LAS VISIONES DE EZEQUIEL Y DE SAN JUAN

CAPÍTULO CUARTO

LOS CUATRO ANIMALES DEL TETRAMORFOS: EL HOMBRE, EL LEÓN, EL TORO Y EL ÁGUILA

En la serie de seres vivos de que se apoderó desde su nacimiento el Simbolismo cristiano para formar la corona misteriosa de Cristo, un grupo de cuatro animales se impone de entrada a la atención por el gran lugar que ha ocupado y que ocupará siempre en las artes sagradas y en la literatura mística. Los vemos representados unas veces diferenciados unos de otros y otras veces reunidos, soldados en la forma de un único ser, extraño y desconcertante para los que ignoran la emblemática católica.

Estos animales celestiales son los que el profeta bíblico Ezequiel, a finales del siglo VII antes de nuestra era, y el evangelista San Juan, en los primeros años de la Iglesia, vieron agitarse en visiones de las que nos dejaron extraordinarios y turbadores relatos: Ezequiel los nombra por este orden: el Hombre, el León, el Toro y el Aguila; San Juan los clasifica así: el León, el Toro, el Hombre y el Aguila. Constituyen lo que el arte sagrado ha denominado el *Tetramorfos*, que quiere decir el «Cuatro formas».

Escuchemos ahora la formidable voz del profeta de Yahweh:

I - I. - «Estaba yo entre lôs cautivos junto al río Kebar, se abrieron las aguas y vi visiones de Dios.

... ...

IV. - Y vi, y he aquí que un viento de tormenta se levantó por septentrión, y vino una gran nube y con ella una masa de fuego que resplandecía, mientras que en medio de ella aparecía como un núcleo de metal en fusión.

V. - Y en el centro de aquel fuego vi cuatro seres vivos, y he aquí que por su aspecto representaban la imagen de un Hombre.

VI. - Cada uno de ellos tenía cuatro caras, y cada uno de ellos cuatro alas.

VII. - Sus pies eran rectos, y la planta de sus pies parecía la de un pie de un ternero y brillaban como bronce bruñido.

VIII. - Por debajo de las alas salían manos de hombre, y cada uno de ellos tenía cuatro caras y cada uno cuatro alas.

IX. - Sus alas estaban unidas una con otra; no se volvían al caminar; cada uno marchaba derecho ante sí.

X. - El semblante de sus caras era una cara de *Hombre* por delante, luego una cara de *León*, a la derecha de los cuatro, una cara de *Toro* a la izquierda de los cuatro, y una cara de *Aguila* detrás.

XI. - Sus caras y sus alas estaban desplegadas hacia lo alto; estaban unidos uno a otro por dos de sus alas y se cubrían el cuerpo con las otras dos.

XII. - Cada uno marchaba derecho ante sí; allí donde los hacía ir el Espíritu, allí iban ellos; no se volvían al trasladarse.

XIII. - El aspecto de estos seres era como de brasas incandescentes; una visión de fuego corría entre los animales, y del esplendor de aquel brasero salían relámpagos.

XIV. - Y los Seres vivientes corrían en todos los sentidos y parecían ser el rayo...»[1]

Y más adelante:

X, IX. - «Y vi, y he aquí cuatro ruedas junto a Querubines, una rueda junto a cada querubín, y el aspecto de estas ruedas era como el de la piedra de Tarsis...

XIV. - Cada uno de los Querubines tenía cuatro caras: la cara del primero era la cara de *Querubín*; la cara del segundo era una cara de *Hombre*; la del tercero una cara de *Toro*; la del cuarto una cara de *Águila*.

XV. - Y levantáronse los Querubines; era el Ser viviente que había visto junto al río Kebar...»[2]

Aquí la cara del Querubín sustituye a la del león, por eso algunos artistas del medievo, al representar estas ruedas tetramórficas, sustituyeron en ella el rostro desconocido del Querubín por el del león: es el caso de un soberbio manuscrito de Tournay, que es del siglo XI. (Fig. I)

Fig. I. - La Rueda tetramórfica de la Biblia de Loddes, en Tournay. (Según L. CLOQUET, *Élém d'Icon. Crét.*, p. 212).

Escuchemos ahora a San Juan:

IV - II. - ...« Fui arrebatado en espíritu; y he aquí que había un trono puesto en el cielo, y en el trono había uno sentado...

VI. - Frente al trono hay como un mar de vidrio parecido al cristal; y delante del trono y alrededor del trono, cuatro animales llenos de ojos delante y detrás.

VII. - El primer animal se parece a un *León*, el segundo a un *Toro* joven, el tercero tiene como el rostro de *Hombre* y el cuarto se parece a un *Aguila* que vuela.

VIII. - Estos cuatro animales tienen seis alas cada uno; están cubiertos de ojos todo alrededor y en el interior, y no cesan de decir noche y día: «Santo, santo, santo es el Señor, Dios Todopoderoso, que era, que es y que viene...»[3].

Tanto en San Juan como en Ezequiel, estos cuatro Animales, o más exactamente estos cuatro «seres animados» son el compendio de la Creación, pues son las más nobles de las criaturas.

Babelon ha señalado muy juiciosamente que a cada uno de estos cuatro animales atribuyeron los asitios contemporáneos de Ezequiel uno de los cuatro elementos de que se componen sus kerubes[4].

Vamos a ver que el Hombre, el León, el Toro y el Aguila fueron tomados para representar simbólicamente a Cristo y que las artes cristianas los pusieron a su alrededor para representar en ellos a los cuatro evangelistas que nos transmitieron su historia y su doctrina.

1. EZEQUIEL, *Profecía*, I. I-XIV.
2. EZEQUIEL, *Op. cit.*, X. IX, XIV, XV.
3. SAN JUAN, *Apocalipsis*, I.
4. BABELON, *Manuel d'Archéologie Orientale*, p. 106.

CAPÍTULO QUINTO

EL LEÓN

EL LEÓN MARINO Y EL MANTÍCORA

El Rey. He aquí al Rey; el primero de esos cuatro reyes que el Eterno hizo aparecer ante los deslumbrados ojos de Ezequiel junto al río Kebar[1], y que reconoció San Juan en su deslumbrante visión de Patmos, cuando estaban cantando delante del trono del Cordero dominador agitando sus alas de fuego: el León, terrible rey de las fieras, el Toro, rey de las víctimas, el Águila, rey de los aires, y el Hombre, rey del mundo.

Pero ese León de los profetas de Israel, por soberano que fuese, era tan sólo un siervo, y por eso, de concierto con el Hombre, el Águila y el Toro, aclamaba, en trances de amor y de adoración, a Aquel que ocupaba el trono, ora Cordero, ora León, que Juan vio sentarse en la sede divina para abrir el Libro siete veces sellado[2].

I. EL LEÓN EN LA SIMBOLOGÍA DE LOS CULTOS PRECRISTIANOS

Alrededor de esta religión de Israel sobre la que planeaban las formidables voces de los profetas y los reflejos de sus turbadoras visiones, muchos siglos antes de que Juan hubiese apoyado la frente sobre el corazón del Mesías y que el Espíritu hubiese descendido en él, los paganismos de Europa, de África y de Asia habían adoptado la imagen del León para representar, tal como ellos los imaginaban, los distintos atributos de la Divinidad.

Entre los egipcios, la diosa Sekhet llevaba noblemente una testa de león[3] (Fig. I); entre los ammonitas, el sol era adorado con el nombre de Camos, el León-sol, y el regio animal, como veremos más adelante, tenía en Siria carácter divino. Desde hace milenios, el Tíbet adora a las Ka-gro-Mha, diosas de cabeza de leona, como la Sekhet de Egipto, divinamente hermosas, que danzan desnudas sobre los cadáveres de los hombres y animales vencidos[4].

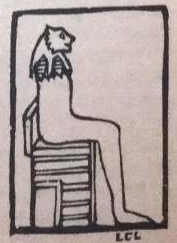


Fig. I. - Sekhet, la diosa de cabeza de león. Tumba de Seti I, en Tebas.

1. EZEQUIEL, *Profecía*, I, 10.
2. Véase SAN JUAN, *Apocalipsis*, V, 8 y VI, 5,6.
3. Cf. DE SAULEY, *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, Décembre 1864.
4. Cf. MARQUES-RIVIÈRE, *A l'ombre des monastères tibét...int.* Édit. Attinger, p. 158.

Entre los griegos, cuatro leones se llevaban en impresionante galope, o tiraban con paso majestuoso, del carro de Cibeles, la Madre de los Dioses, la «Buena Diosa», imagen ilusoria, pero imagen a fin de cuentas, de la bondad divina que da al hombre todos los bienes que produce la tierra.

Fig. II. - El león heráldico de Persia. Cf. *Magasin Pittoresque*. T. XXVII, 1860, p. 120.

En Persia, el león era uno de los animales sagrados del culto de Mitra. Las fiestas de este dios se denominaban «Leónticas», y, a menudo, en las esculturas que nos muestran a Mitra sacrificando al Toro, bajo el animal inmolado están echados el león y la serpiente. Los iniciados del IVº Orden, en los misterios mitraicos, se llamaban «leones», y el propio Mitra, el «Sol invencible», parece haber sido personificado a veces por un dios leontocéfalo, es decir, con cabeza de león sobre cuerpo humano. Todavía hoy, el León heráldico del Estado persa que esgrime una espada, lleva sobre el lomo el sol resplandeciente (Fig. II).

En la antigua Asiria, el dios del valor guerrero estaba representado por un leocentauro con tiara provisto de cuatro patas de león y de dos brazos humanos (Fig. III). Y entre nosotros, el «León de Belfort», de Bartholdi, ¿no es acaso una de las glorificaciones más llenas de fuerza del valor militar?

Fig. III. - El dios asirio del valor guerrero. - Bajorrelieve de Nínive. Museo Británico.

Fue sin duda este mismo simbolismo, así como el culto mitraico, muy en auge en las legiones romanas de Oriente, el que hizo que muchas de ellas adoptasen la imagen del león como insignia militar: la IVª legión, Flavia; la VIIª, Claudia; la IXª, Augusta; la XIIIª, Gemina; la XVIª, Flavia, y la XXIª, Gemina, llevaban el león como signo distintivo.

Por otra parte, el león presta sus garras a la esfinge y su cuerpo al grifo, dando a estos mitos, al propio tiempo que una parte de su naturaleza, también una parte de las cualidades relacionadas con él: realeza, fuerza, vigilancia, valor y justicia.

Realeza y fuerza; y por eso sin duda en sus monedas, Alejandro Magno, y después de él Maximiliano-Hércules, Probo, Galieno y otros soberanos se cubrieron con un casco de piel de cabeza de león (Fig. IV).

Fuerza y valor, lo que explica, además de la influencia mitraica, su adopción como insignia por parte de las legiones de Roma.

Justicia, porque los antiguos decían que el león sólo ataca a su presa cuando se ve impelido por una necesidad acuciante de comida y que, incluso en tal caso, nunca se arroja sobre el adversario caído al suelo antes del combate. Contaban también que el león sabía mostrarse agradecido por los favores recibidos, hasta el punto de que los humanos podían recibir de él útiles lecciones de gratitud justa.

Fig. IV. - Moneda de Alejandro Magno (Colección del autor).

La Edad Media no rompió los lazos que antes de su advenimiento relacionaban el león con la idea de justicia. Desde Italia hasta el Loira, las jurisdicciones eclesiásticas solían tener su sede en los pórticos de las iglesias, entre leones de piedra que enmarcaban el portal, y así los juicios se celebraban, según una conocida expresión, *inter leones et coram populo*, entre leones y ante el pueblo reunido. Todavía puede verse uno de estos pórticos de justicia, con sus leones mutilados por el tiempo, en el gran portal de la iglesia de Santa Radegunda de Poitiers[1]. Los leones figuran también en el umbral de varias iglesias antiguas de Roma, en San Lorenzo extramuros, en los Doce Apóstoles, en San Lorenzo in Lucina y en San Saba[2].

La concepción que relaciona el león con la virtud de justicia, dentro de la Simbología cristiana, se apoyaba en la descripción que hace la Biblia del trono de justicia de Salomón, hecho de marfil y oro, y que descansaba sobre seis gradas guardadas por doce leones magníficos[3].

Fig. V. - El león en la moneda de los ejércitos púnicos de Sicilia. Cf. *Rev. Numism.* T. Sér. 4, XVI (1903). pl. II, nº 209.

Digamos sin embargo que, pese a todas las antiguas ficciones que ponían al león en un pedestal de suficiente relieve, su fortuna en la simbología de Cristo fue menos brillante que otras, por ejemplo la del pez, del cordero, del pelícano, del ibis y del águila. Añadamos que la numismática antigua, fiel reflejo de los paganismos de la época, en las monedas de los soberanos y de las ciudades, lo muestra también menos a menudo que el ciervo, el toro, el caballo, el carnero, el pez y el pájaro, que más tarde también se convertirían en emblemas de Jesucristo en el arte y la literatura sagradas (Fig. V).

II. EL LEÓN, EMBLEMA DE LA RESURRECCIÓN Y DEL CRISTO RESUCITADO

En su excelente obra sobre *El arte religioso del siglo XIII en Francia*[4], Émile Mâle, al explicar la presencia del león emblemático en un vitral de Bourges que lo muestra cerca de la tumba de Jesús resucitado, refiere también la tradición en virtud de la cual el

1. Véase Ch. DE CHERGÉ, *Guide du Voyageur à Poitiers*, pp.47 146 y Fr. EYGUN, *Architecture romane*, p. 115.
2. Cf. CIAMPINI, *Vetera Monumenta*, I, c. III
3. *Iº Libro de los Reyes* (Vulgata IIIª libro) X, 18-21
4. E. MÂLE, *Op. cit.*, p. 29.

león, en el arte cristiano, se convirtió en emblema de Jesucristo en cuanto Hombre-Dios resucitado, y también en cuanto autor y principio de nuestra futura resurrección: «Todo el mundo, dice Mâle, admitía en la Edad Media que la leona paría leones que parecían nacidos muertos. Durante tres días, los cachorros no daban ninguna señal de vida, pero al tercer día volvía el león y les daba vida con su aliento.» (Fig. VI).

Fig. VI. - El león reanimando al cachorro. - Detalle de un vitral de la catedral de Le Mans, siglo XIII.

Los autores de los *Bestiarios* de la Edad Media tomaron sin duda esta ficción de Aristóteles y Plinio el Viejo, si bien Plutarco, mejor informado de las cosas y los seres de Oriente, había escrito que los cachorros, por el contrario, vienen al mundo con los ojos muy abiertos; y que por esta razón, en ciertos pueblos de su época, el león estaba consagrado al Sol[1]; lo que explica su presencia junto a Mitra, *Sol invictus*.

Cuvier y los naturalistas modernos confirman la opinión de Plutarco, pero es un hecho que los autores y los artistas del medievo trabajaban de acuerdo con la opinión contraria apoyándose en la autoridad, muy menor en este campo, de Orígenes[2] y del *Physiologus*. En aquel mundo completamente idealista, que trataba de monumentalizar cada verdad a través de los símbolos, el auge de la ficción de los cachorros de león nacidos muertos y vivificados al tercer día por su padre fue enorme; contó con el favor de San Epifanio, de San Anselmo, de San Yves de Chartres, de San Brunon de Asti, de San Isidoro, de Adamantius y de todos los fisiólogos[3]. «La muerte aparente del pequeño león representaba la estancia de Jesucristo en el sepulcro, y su nacimiento era como una imagen de la resurrección[4].»

La imagen era incluso doble, pues en ella podía verse también a Cristo que, habiendo sufrido, se convirtió en «el primero de la resurrección de los muertos[5]» y que es según San Pablo el principio, la prenda y el autor de nuestra resurrección. Así Cristo mismo resucitará a sus hijos.

Citemos aquí los versos de Abailard:

Ut leonis catulus
Resurrexit Dominus
Quem rugitus patribus
Die tertio
Suscitat vivificus
Teste physica.

Y escuchemos luego a Guillermo de Normandía, que escribió su *Bestiario divino* a comienzos del siglo XIII[6], y que creo poder traducir como sigue:

1. Plutarco, *Los problemas en el banquete*, L. IV, c. 5.
2. Orígenes, *Homilia XXVII*, c. 49
3. Cf. Huysmans, *La Cathédrale*, Édit. Crès. 1920. T. II, p. 220.
4. E. Mâle, *Op. cit.*, Ibid.
5. *Actos de los Apóstoles*, XXVI, 23.
6. Hacia 1208.

... Quand la femele foone
Le foon chiet a terre mort;
De vivre n'aura ia confort,
Iusque li pere, au tierz iior
Le souffle et leche par amor;

En tel maniere le respire,
Ne porreit aveir autre mire.

. . . . . .

Autresi fu de Ihesu-Crist:
L'umanité que por nor prist,
Que por l'amor de nos vesti,
Paine et travail por nos senti;
Sa deité ne senti rien
Issi creez i ferez bien.
Quand Deix fu mis el monument,
Treis iorz i fu tant solement,
Et au tierz ior le respira
Li pere, qui le suscita
Autresi comme li lion
Respire son petit foon[2].

Fig. VII. - La resurrección del cachorro de león. - Bestiario del Arsenal, s. XIII; Cf. Ch. Cahier, *Mélanges Archéologiques*. T. II, pl. XIX, A.

...Cuando la leona pare
Su cría cae a tierra, muerta;
Para vivir no tendrá fuerza
Hasta que el padre, en el tercer día,
Le da calor con su aliento, y lo
lame por amor;
De tal manera lo reanima.
Ningún otro médico podría hacer
nada. (Fig. VII)[1]

. . . . . .

Así ocurrió con Jesucristo
La humanidad que por nosotros tomó
Y que por amor de nosotros revistió
Sintió sus penas y su trabajo
Pero su divinidad no sintió nada.
Creedlo así y haréis bien.
Cuando Dios fue puesto en la tumba
Tres días tan sólo estuvo allí,
Y al tercer día lo reanimó
Su Padre, que lo revivificó
Igual que el león
reanima a su pequeña cría[2].

La costumbre que antes del cristianismo se tenía en la Licia, en Frigia y en muchas otras regiones, de colocar la imagen del león sobre las tumbas de los reyes o de los héroes ilustres, ¿no tendría origen, al menos en parte, en la fuerza ficticia de resurrección que los antiguos atribuían al león? En el arte antiguo, su imagen suele acompañar a menudo a la palmera, que antes de nuestra era y en todo el viejo mundo, más aún que emblema del desierto, era emblema de resurrección.

III. EL LEÓN, EMBLEMA BÍBLICO DE LA MUERTE DE JESUCRISTO

Siempre en busca de pasajes de la Biblia adecuados para simbolizar a Jesucristo de alguna forma, los místicos de la Edad Media encontraron una imagen profética de su sacrificio en la muerte del león que Sansón venció en los viñedos de Timná.

Releamos el texto sagrado:

«Bajó Sansón con su padre y su madre a Timná. Cuando llegaron a los viñedos de Timná, he aquí que les salió al paso un león joven rugiendo. Apoderóse de Sansón el Espíritu de Yahweh; y sin tener nada a mano, Sansón destrozó al león como quien mata un cabrito...

»Tiempo después, habiendo acudido de nuevo a Timná, se desvió para ver el cadáver del león, y he aquí que había un enjambre de abejas y miel en el cuerpo del león. Cogióla con sus manos y siguió andando y comiendo...[3]

1. Cf. *Bestiario de la Biblioteca del Arsenal*. Miniatura reproducida por el P. Ch. Cahier en *Mélanges Archéologiques*. T. II, pl. XIX, A.
2. Guillermo de Normandía, *El Bestiario divino. La naturaleza del León*. Édit. Hippeau. pp. 194-196.
3. *Libro de los Jueces*, XIV, 5-9. Trad. Crampon, *La Sainte Bible*, p. 260.

hipóstasis

Los comentaristas de las Escrituras, especialmente en tiempos de los Capetos, meditando esta escena consideraron a Sansón la imagen alegórica de la humanidad que da muerte al Cristo-Redentor: así como el león de Timná murió a manos de Sansón, Cristo murió a manos de los hombres; así como encontró Sansón un alimento reconfortante en las fauces del león muerto, el género humano encontró la salvación en la muerte del Redentor.

Muy a menudo el arte cristiano de antaño se ha complacido en representar aquella lucha del campeón de Israel y la fiera, dándole el sentido que acabo de exponer: «¡Oh león! Sansón hace comparar tu muerte con la de Cristo» nos dice el gran esmalte del retablo de Klosterneuburg, ejecutado por Nicolás de Verdun en 1181[1]. Vemos en él al héroe, separando hasta desgarrarlas las dos mandíbulas de la fiera, cuyos músculos saltan con violencia; y todo alrededor de este cuadro, leemos estas palabras: «*Samson cum leone. – Vir gerit iste tuam leo mortis XPe* (Christe) *figura*.

IV. EL LEÓN, EMBLEMA DE LAS DOS NATURALEZAS DE JESUCRISTO

Fig. VIII. - León sirio esculpido en piedra. Cf. R Dussaud, *Voyage en Syrie*, en *Rev. Archéolog.* T. XXVIII (1896), p. 304.

La unión hipostática en Jesucristo de la naturaleza divina y la naturaleza humana ha sido tema de numerosas imágenes alegóricas, y la encontramos en muchos otros emblemas. El león es ciertamente el emblema en el que menos ostensiblemente diferenciadas están las dos hipóstasis, la divina y la humana.

Los antiguos estaban de acuerdo en afirmar que todas las cualidades activas del león están localizadas en su parte delantera, en la cabeza, el cuello, el pecho y las zarpas delanteras; la parte trasera, para ellos, tan sólo tenía función de sostén, de punto de apoyo terrestre.

Por eso, en sentido figurado, y apoyándose en San Ireneo[2], Pedro Valeriano escribirá hablando del león: *Anterioribus partibus coelestia refert, posterioribus terram*. Y aquí el león emblemático coincide con las concepciones alegóricas que se han atribuido a los centauros y los grifos.

Partiendo de este dato, hicieron de la parte delantera del león el emblema de la naturaleza divina de Cristo, y de la parte posterior del animal, la imagen de su humanidad.

En su *Bestiaire*, Felipe de Taun, el primogénito de Guillermo de Normandía, nos expone que, en el emblema del león:

Force de Deité
Demustre piz carre;
Le trait qu'il a derrere,
De mult gredle manere
Demustre Humanité
Qu'il out od deité.

La fuerza de la *divinidad* (de J.C.)
Reside en su amplio pecho;
En su parte posterior,
Hecha de delgada manera
Reside la *humanidad*
Que tiene con la divinidad.

1. Cf. E. Mollinier, *L'Émaillerie*, p. 115.
2. San Ireneo, *Hieroglyphicorum*, L. VI. c. 27.

Hay un león de piedra, de arte sirio y de época siriorromana, magníficamente estilizado, que acusa bien este carácter de pecho fuerte y parte posterior hecha de «delgada manera»[1] que hicieron suyo los simbolistas cristianos de antaño para representar alegóricamente las dos naturalezas de Jesucristo (Fig. VIII).

V. EL LEÓN, EMBLEMA DE LA CIENCIA DE JESUCRISTO

El primer *Physiologus* –ese libro escrito a comienzos del cristianismo y que tuvo luego tantas variantes, y de donde salieron nuestros «Bestiarios» de la Edad Media– refiere a propósito del león una particularidad que Eliano[2] y muchos otros autores romanos le atribuyen: la de darse cuenta de que se acercan los cazadores; por eso, decían ingenuamente, cuando sabe que éstos andan tras él, borra las huellas de sus pasos azotando la arena con el rabo[3].

De Guillermo de Normadía, en el capítulo ya citado:

De mult loinz sent en la montaigne
L'oudor del veneor qui chace;
De sa coue covre sa trace
Qu'il ne sache trouver, n'atteindre
Les convers ou il deit remaindre

De muy lejos huele en la montaña
El olor del montero que caza;
Con la cola cubre (borra) su huella
Para que no sepa hallarlo y esperarlo
En los refugios adonde se retira.

Hemos visto además que el león, en contra de todas las apariencias, sabe que sus cachorros no están muertos desde antes de nacer, y que conoce el secreto de reanimarlos.

Según Plinio, también sabe cuándo se viola la fidelidad que le es debida, y Jean Vauquelin traduce así al viejo naturalista romano: «El león, por su olor y sentimiento conoce cuando la leona ha faltado a la fidelidad en compañía del leopardo, y la castiga por ello muy gravemente[4]». He aquí textualmente lo que dice Plinio: «El león reconoce por el olor el adulterio cometido por la leona con el pardo, y se venga con violencia; por eso la leona, tras esa falta, se lava en el río o sigue al león únicamente desde lejos[5]».

Así pues, en las fábulas muy antiguas, como Cristo en las realidades del pasado, del presente y del futuro, el león es aquel a quien no se puede engañar, porque sabe.

VI. EL LEÓN, EMBLEMA DE LA VIGILANCIA DE CRISTO

La vieja creencia, acreditada también por los antiguos autores latinos, que muestra al león durmiendo en el desierto, de día o de noche, con los ojos bien abiertos, no podía resultar indiferente a los primeros simbolistas cristianos. ¿Qué les importaba a ellos que los hechos alegados fuesen reales o no? ¿no nos dice San Agustín, comentando una particularidad bastante extraña atribuida al águila, «lo importante es considerar el significado de un hecho, y no discutir su autenticidad»[6]?

1. Cf. R. Dussaud, *Voyage en Syrie, Revue archéologique*, 3ª Série, T. XXVIII (1896), p. 304.
2. Eliano, *Historia de los Animales*, Lib. II, cap. 30.
3. Cf. el obispo Teobaldo, siglo XIII. *Physiologus*. Cap. *de Leone*.
4. J. Vauquelin, *Propriété des animaux*. Según Berger de Xivrey, *Traditions tératologiques*, p. 54.
5. Plinio, *Historia natural*, VIII, XVII.
6. San Agustín, *Comentario del Salmo*, CII, embl. V°.

Así fue como el idealismo cristiano de antaño consideraba siempre y en todo el símbolo y no la cosa; el espíritu que vivifica, y no la letra que seca. Así pues, en el sueño del león de ojos perpetuamente abiertos, vio la imagen del Cristo atento que todo lo ve y que guarda del mal nuestras almas, cuando éstas lo quieren, como pastor vigilante, como Buen Pastor.

Pero nuestros intérpretes del medievo fueron más allá: si el cristiano, según la célebre expresión, es otro Cristo, con mayor razón lo serán los pontífices y los sacerdotes. Por eso, refiriéndose a éstos, añadieron al león, emblema de la justicia esculpido en el umbral de las iglesias, otro sentido que, en sus Poesías Latinas[1], Alciato expresa elegantemente de este modo:

Est leo, sed custos, oculis qui dormit apertis;
Templorum idcirco ponitur ante fores.

Fig. IX. - Uno de los leones del templo de Angkor Vat.

«Es un león, pero también un guardián, porque duerme con los ojos abiertos; por eso lo ponen ante la puerta de los templos.»

Por eso San Carlos Borromeo, recogiendo en el siglo XVI la Simbología de los antiguos Padres, en el IV concilio provincial de Milán que presidía, dio el consejo de adornar las iglesias con la figura del león para recordar a los que tienen cura de las almas la vigilancia necesaria[2].

Extremo Oriente coincide aquí con el medievo occidental y cristiano: ¿desde qué época perdida en el lejano pasado los leones de granito, recogidos y feroces, guardan como en Angkor Vat en compañía de los terribles dragones el umbral de los templos de la India? (Fig. IX). Para los simbolistas de Asia, como para los de Occidente, los leones y los dragones nunca cierran los ojos; decían con nuestro Brunetto Latini: «Toda clase de leones tienen los ojos abiertos mientras duermen[3]».

Guillermo de Normandía, en su Bestiario, destaca también este carácter emblemático del león vigilante, y da la interpretación siguiente:

Quer quant il dort, li oil veille,
En dormant a lei euz overz,
Et clers et luisanz et apers.

Cuando el león duerme, su ojo vela,
Al dormir sus ojos están abiertos
Y claros, brillantes y atentos.

. . . . . .

1. Alciato, *Embl.* V°.
2. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 369.
3. Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, Lib. I, CLXXVI. - Siglo XIII.

Ahora bien –añade luego– comprended qué significa:

Quand ces lion fut en croiz mis
Par les Ieves, ses anemis,
Qui le jugièrent a grant tort,
L'umanité i soffrit mort
Quand l'espérit de cors rendi,
En la saincte croiz s'endormi;
Si que la deité veilla.

Cuando ese león fue puesto en la cruz
Por los judíos, sus enemigos,
Que lo juzgaron con gran iniquidad
Su humanidad sufrió la muerte
Cuando rindió el alma de su cuerpo
Y en la cruz se durmió;
Pero su divinidad velaba.

Y el viejo poeta está aquí de acuerdo con San Hilario y San Agustín, que en la maner de dormir del león ven una alusión a la naturaleza divina del Señor, que no se extingue en e sepulcro, mientras que su humanidad sufre una muerte real.

VII. EL LEÓN, EMBLEMA DIRECTO DE LA PERSONA DE JESUCRISTO

He aquí el Rey de reyes:

Le lion senefie
Le fils saincte Marie;
Reiz est tute gens
Sans nul redutement[1]

El león significa
El Hijo de Santa María
Rey de todos los pueblos
Sin ninguna duda posible[1].

Los comentaristas de los Libros sagrados están de acuerdo en considerar que se aplica Jesucristo lo que concierne a Judá en la profecía de Jacob a sus hijos: «Judá es como u cachorro de león; mi hijo sube de la presa, ha doblado las rodillas y se ha echado com un león, como una leona; ¿quién se atreverá, pues, a hacerlo levantar?[2]»

San Ambrosio, por su parte, toma en el Deuteronomio, y con la figura del león, otra im gen de Cristo. En él dice Moisés de los hijos del patriarca Gad: «Gad fue colmado de bendici nes; está echado como un león y ha cogido el brazo y la cabeza de su presa...[3]» Y el santo obisp de Milán considera que estas palabras hacen de la tribu de Gad una excelente imagen d Salvador, vencedor de Satán, y que, satisfecho de su obra terrena, reposa en el tríunfo del cielo

Pero el principal texto, esta vez formal, que asimila a Cristo con el león nos lo prope ciona la visión de San Juan descrita en su Apocalipsis: En el trono rodeado por un arco i «como una visión de esmeralda» y ante el cual estaban inclinados los cuatro animales de al palpitantes de llamas y los veinticuatro ancianos coronados de oro, he aquí que apareció Libro misterioso, cerrado con siete sellos. Y el Apóstol lloraba porque en el cielo nadie era ju gado digno de romper los sellos del Libro. Pero he aquí que uno de los ancianos le dijo: «N llores; ahí está el León de la tribu de Judá, la Raíz de David, que con su victoria ha obteni

1. *Bestiario* anglonormando de Philippe de Taun, siglo XII.
2. *Génesis* XLIX, 9.
3. *Deuteronomio*, XXXIII, 20.
4. Cf. San Ambrosio, *De benedict. Patr.* C. VIII.

abrir el Libro, y levantar los sellos... Entonces vi: y en medio del trono y de los cuatro animales, y en medio de los ancianos, un cordero de pie y como inmolado, con siete cuernos y siete ojos que son los siete espíritus de Dios...[1]»

He aquí, pues, el Cristo vencedor mostrado como cordero, porque es «dulce y humilde de corazón», como Él mismo dijo, y como león porque posee, en su plenitud, la fuerza divina y victoriosa.

León y cordero al mismo tiempo, así lo aclamarán la iconografía y la emblemática de todas las épocas cristianas:

El misal del siglo XV de la antigua abadía benedictina de Nouaillé, cerca de Poitiers, saluda así a la Virgen fecunda, en la Prosa de la Anunciación:

Tu parvi et magni
Leonio et Agni
Salvatoris Xpisti
Templum extitisti.

«Tú fuiste el templo del Cristo-Salvador, León y Cordero, tan pequeño y tan grande.»

Y más tarde escribirá San Francisco de Sales:

«Es verdad que las abejas místicas hacen su miel más excelente en las heridas de este León de la tribu de Judá degollado, despedazado y desgarrado en el monte del Calvario, y los hijos de la Cruz se glorifican en su admirable problema que el mundo no entiende.»[2]

¡Ecce vicit Leo de tribu Juda! ¡He aquí el león de Judá! Esta exclamación será una de las palabras sagradas más repetidas en el simbolismo y el hermetismo cristianos; y la fe, la confianza de los pueblos en la virtud de las palabras santas, le conferirán incluso una fuerza de protección especial al emplearla como una especie de fórmula de exorcismo o de talismán piadoso.

Así encontramos un amuleto, probablemente de origen gnóstico y por consiguiente realizado durante los primeros siglos del cristianismo, que representa la lechuza, o más exactamente el búho, tomado en esta circunstancia como imagen cierta de Satán, alrededor del cual se despliega la palabra Dominus, rodeada de siete estrellas, y la siguiente inscripción: «*Bicit te leo de tribu Juda radis David*» (sic). Y en el reverso estas palabras: «*Jesu Xpistus ligavit te bratius Dei, et sigillus Salomonix abis notturna non babas ad anima pura est super quis vis sis*» (sic), que hay que traducir:

«Te ha vencido el león de la tribu de Judá, el vástago de David. Jesucristo, el brazo de Dios, te ha atado, y el sello de Salomón. ¡Ave nocturna! ¡que nunca puedas llegar al alma pura, ni a dominar sobre ella, sean quien sean!»

Encontramos también un clavo mágico de la misma época que lleva estas palabras: *Vicit Leo de tribu Juda † radix David. Solomon † David filius Jesse*[4].

1. San Juan, *Apocalipsis*, V, 5.
2. San Francisco de Sales, *Traité de l'Amour de Dieu*. Edición de 1617, p. 1078.
3. Cf. Dom Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. T. III, vol. I, col. 1467.
4. *Ibid.* T. I, vol.II, col. 1837.

Estas fórmulas de conjuro no dejan ningún lugar a dudas; es el poder de Cristo, león de Judá, el que se opone al de Satán. (Y al de otras potencias malignas: «¡Seas quien seas!» grita el texto al ave infernal.) Y también es muy probablemente Él quien aparece en el centro de una lámpara cristiana de Cartago, reproducida junto a estas líneas conforme al padre Delattre[1] (Fig. X). Y lo mismo ocurre en el campanario de Saint-Front de Périgueux, donde la presencia de un león entre dos filas de grifos es muy posible que represente jeroglíficamente el descenso de Jesús a los Infiernos[2].

Fig. X. - Lámpara cristiana de Cartago (s. II-IV

El *Libro de Kells*, uno de los más notables documentos paleográficos de Irlanda, contiene una miniatura en la que el León-Cristo aparece en el centro de cuatro motivos que son muy explícitos sobre su naturaleza divina: abajo, el Toro y el Águila de San Lucas y San Juan; arriba, en vez del Hombre alado de San Mateo y del León de San Marcos, el miniaturista ha pintado dos flabelos[3]. El león central, pues, es realmente Cristo en medio de los animales evangélicos (Fig. XI).

Fig. XI. - El León Cristo en el Libro de Kells.

Otro ejemplo, todavía más seguro si pudiera haberlo. El viejo portal románico de la iglesia de Perros-Guirec, en Bretaña, está adornado con un grupo de factura tosca que representa la Trinidad: el Padre está representado por un anciano, el Hijo por un león y el Espíritu Santo por una paloma (Fig. XII).

El león también es el jeroglífico del Salvador cuando nos es mostrado en combate con la s

Fig. XII. - Escultura de Perros-Guirec, de un cliché fotográf

1. *Revue de l'Art chrétien*, ann. 1890, p. 137.
2. Cf. F. de Verneilh, *Des influences byzantines*, in *Annales Archéologiques*, juillet-août 1854, p. 235.
3. *Revue de l'Art chrétien*, ann. 1883, p. 493.
4. Documento amablemente comunicado por el Sr. Genty.

piente, el dragón o algún otro animal de mala fama, como por ejemplo el león que cita Martigny, que tiene entre las zarpas un puerco espín[1], o en otras partes un monstruo humano. Es el eterno combate de Cristo contra el infierno; esta interpretación se impone demasiado por sí misma para que haga falta insistir.

He aquí por qué, sobre todo antes del siglo XIII, los artistas cristianos solían rodear la cabeza del león, igual que la de Jesucristo, con un nimbo crucífero[2]. Didron cita dos ejemplos[3]; también vemos nimbado de este modo el León, junto al Cordero, en la Biblia de Carlos el Calvo, del siglo XI.

VIII. EL LEÓN, EMBLEMA DEL VERBO DIVINO

Algunos escritores místicos, de modo completamente natural, han visto en el rugido del león la imagen de la poderosa palabra de Cristo, del Verbo-Doctor y de su incomparable fuerza de expansión: en efecto, la formidable voz que resuena en las inmensas extensiones de los desiertos puede servir de imagen para representar la voz que ha ido más allá de las nebulosas hasta los extremos infinitos de los espacios para ordenar el movimiento, el orden y la vida.

Oseas había predicho esa voz sin igual: «Irán en pos de Yahweh; Él rugirá como un león, y cuando ellos oigan su rugido, sus hijos, temblorosos, vendrán de Occidente»[4]. Y Joel, por su parte: «De Sión, rugirá Yahweh»[5].

Mas tarde, la liturgia latina se servirá de los mismos términos al hablar del Salvador: *De Sion rugiet, et de Jerusalem dabit vocem suam.* «Rugirá de en medio de Sión, y de Jerusalén su voz resonará»[6].

Transmitida de siglo en siglo, esta frase resuena todavía diariamente en el mundo mediante la enseñanza de la Iglesia que baja de los púlpitos cristianos. Tal vez por eso, al menos en nuestras regiones occidentales, los púlpitos suelen ser sostenidos por leones; en Chasseignes, cerca de Loudun (Vienne), y en esta misma población, en la iglesia de Martray; estos púlpitos, que datan del siglo XV y del siguiente, hechos en forma de copa de piedra, tienen el pie apoyado sobre leones sentados.

Fig. XIII. - El sol y el León en una moneda griega de Mileto. Cf. M. Collignon, *Man. d'Arch. grecque*, p. 119, fig. 33.

También la irradiación que emana de los astros o de alguna otra luz producida por la industria humana, se ha tomado siempre por emblema de la irradiación del divino Logos, del Verbo de Dios. Pues bien, al león, desde mucho antes de nuestra era, siempre se lo ha relacionado con el Sol y con la Luz (Fig. XIII y XIV). Hemos visto su papel en las concep-

Fig. XIV. - El León y el sol, jaspe amarillo grabado, de época galorromana. Colección G. Blumereau, Loudun, (Vienne).

1. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 369, 2 col.
2. Cf. Mgr Crosnier, *Iconographie chrétienne*, p. 67.
3. Didron, *Iconographie chrétienne*, p. 349.
4. Oseas, *Profecía*, III, 16.
5. Joel, *Profecía*, III, 16.
6. *Breviaire parisien* (of. del 1° Dom. de Adviento 2° Ant. de Vísperas).

ciones del culto de Mitra, el *Sol invictus*. Entre los griegos, la melena del león, en las representaciones del sol con cara de león, era un emblema de la irradiación solar. En vasijas, joyas y objetos artísticos de toda clase salidos de las manos de los artistas griegos, suele aparecer con el cisne y otros emblemas solares, doble atributo que explica a veces la imagen parecida a la de Apolo[1]. En las puertas del recinto de la ciudad de Micenas, dos grandes leones guardan el pireo, columna en cuya cúspide ardía el fuego sagrado[2]. Y entre los egipcios, el león del cielo estaba cubierto de una guarnición de estrellas como si fuesen un largo manto (Fig. XV).

Herederos de estas tradiciones seculares que relacionaban, que emparentaban casi, el Sol con el león, los hermetistas del medievo representaban a veces el león con el símbolo astrológico del Sol provisto de una cola de león[3] (Fig. XVI).

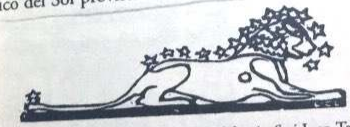


Fig. XV. - El León del cielo. Tumba del faraón Seti I, en Tebas. Cf. Lefébure, "Les Hypogées royaux de Thèbes", *Ann. du Musée Guimet*. T. IX, (1886), pl. XXX.

Fig. XVI. - El signo hermético del León en la Edad Media.

Por una simple transposición que solían practicar, los simbolistas cristianos, por consiguiente, clasificaron el león solar con el águila pirófora y el cordero, con el propio Sol, con el fuego, la lámpara, el cirio, para convertirlo también en imagen alegórica de la bendita palabra, fuente universal de la luz y la verdad que son únicamente una cosa[4]. Y esta adaptación se hizo pronto, aunque la presencia del león no sea muy abundante en el arte cristiano de los primeros siglos de la Iglesia.

IX. EL LEÓN Y EL AMOR

Casi todos los antiguos cultos de Grecia o del Oriente Próximo hicieron del león uno de los símbolos del amor, sin duda a causa de la vehemencia que pone en sus relaciones con la leona y el ardor con el que la llama en las cálidas noches de los desiertos. Y como ya era símbolo de fuerza y de valor[5], los artistas de la Grecia antigua, nutridos de Homero y de los aedos, y que sabían que para cumplir los grandes actos de heroísmo, igual que para hacer una obra de arte hermosa, hace falta sobre todo amar mucho, pusieron la imagen del león al servicio del Amor.

En Frigia, la diosa Cibeles, cuyo carro arrastran cuatro leones, era la gran enamorada de Atis como en otras partes Afrodita lo era de Adonis, en cuyo templo, en Elimais, criaban leones vivos[6]

1. Cf. Glotz, in *Dictionnaire des Antiquités*, por Saglio v. Gorgones p. 1617.
2. Cf. Ch. Lenormant, *Anciennes étoffes du Mans et de Chinon*, in *Mélanges archéologiques*. T. III, p. 118.
3. Cf. G. Bouchet, *Cosmogonie humaine*, p. 40.
4. Cf. Lefébure, *Les Hypogées royaux de Thèbes*, in *Annales du Musée Guimet*. T. IX (1886), Pl. XXX.
5. En el siglo XIII y siglos posteriores, la fuerza fue personificada por un caballero que llevaba un león en el escudo. C
de Caumont, *Abécédaire d'archéologie*, p. 303, y E. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p.148, fig. 66.
6. Cf. Eliano, *Historia de los Animales*, XII, 33.

Por eso cuentan también gravemente, en las mismas regiones, que Atalanta e Hipomenes fueron metamorfoseados en leona y en león, porque se habían amado en el templo de Cibeles.

En Siria, el regio animal fue consagrado a la gran diosa del Amor y de la fecundidad Atagartis[1], y al culto de Ishtar en Caldea. Y tanto en Roma como en Grecia, en tiempos del Imperio, los amuletos eróticos recibían a veces la forma del cuerpo del león[2].

Estas tradiciones y estas prácticas, antiguas ya, no parece haberlas empleado el primer arte cristiano de aquellos mismos países para representar el amor de Cristo, al que sin embargo se consagraron emblemas violentos, por ejemplo el fuego, y más inmediatamente realistas.

Sin embargo, encontramos a veces la imagen del león asociada a símbolos de la Eucaristía, que en la teología católica es antes que nada una obra de amor; a veces incluso el propio león se presenta como emblema eucarístico: «¿Cómo –dice el P. Louis Delattre, el sabio excavador de Cartago– cómo no reconocer en la representación del león un símbolo eucarístico, cuando lo vemos en una de nuestras lámparas, rodeado de cachorros que corren cada uno hacia una hoja de parra?

»Aquí los cachorros de león, como en los *pisciculi*, alrededor del ICTUS, representan a los fieles dotados de la fuerza divina obtenida en el sacramento de la Eucaristía. Es el pensamiento de San Juan Crisóstomo cuando dice: «Salgamos del banquete sagrado como leones que respiran la llama y convertidos en terribles para el demonio»[3].

En otras lámparas cristianas de los cinco primeros siglos, encontradas también en Cartago, vemos el león rodeado de palomas o de corazones, símbolos de amor[4].

Pero el león no sólo es un esposo apasionado, sino que también se impone a la atención por el ardor del amor vigilante que siente por sus cachorros. Desde que el hombre de los países tórridos se hizo cazador, sabe que nunca es tan terrible el león, ni más audaz, que cuando defiende a sus crías, y que entonces lucha hasta la muerte para salvarlas.

Así que el león, el Redentor, dio su vida por la salvación de sus hijos: ¿no será ésta la razón de ser de la imagen del león en algunas obras de arte antiguas, junto a la cruz u otros instrumentos de la Pasión?

X. EL LEÓN COMO REPRESENTACIÓN DE LAS PRUEBAS DE LA VIDA

Los místicos de antaño, en su ardiente deseo de emblemas, de símbolos, de términos de comparación y de alegorías creado en ellos por la intensidad de su vida espiritual, explotaron primieron realmente a fondo las Escrituras para sacar de ellas todo cuanto podía aplicarse a los más diversos estados anímicos.

Así, al querer hablar de la manera alerta y elevada con la que los santos han acogido y soportado las pruebas y tribulaciones de la existencia, aplicaron a estos héroes de la fe y de las virtudes cristianas lo que el Eclesiástico dice de David: «Jugó con los leones como si fuesen cabritos»[5].

1. Cf. Fr. CUMONT, *L'aigle funéraire des Syriens*, in *Revue de l'Histoire des Religions*. 1910, p. 148 (nota).
2. H. ROUX, *Herculanum et Pompei*, T. VIII, p. 203 y Pl. 50.
3. L. DELATTRE, *Symboles eucharistiques de Carthage*, p. 57.
4. *Ibid.*, p. 58.
5. *Eclesiástico*. XLVII, 3.

Y así el león se convirtió en el emblema de los sufrimientos que a todos nos asaltan, igual que las fieras asaltan a sus víctimas; del mismo modo que por otra parte las legítimas satisfaciones fueron representadas por los cabritos, alegres y pacíficos.

Este tema simbólico, puramente ideal y literario, y que las artes no emplearon, todavía estaba en auge el siglo pasado, y el P. Pinamonti, entre otros, lo aplicó felizmente a los mártires y los santos en una obrita que fue muy apreciada en los ambientes religiosos de Italia y Francia[1].

XI. EL LEÓN MÍSTICO EN LA HERÁLDICA NOBILIARIA

Fig. XVII. - El León de Etiopía, según un escudo de armas del siglo XVIII.

Las armas imperiales y tradicionales de los Negus beranos de Etiopía y Abisinia, tienen un escudo argén cargado de un león rampante de gules, tiene en la diestra un crucifijo». Hay dos flagelos en detrás del escudo, que está coronado por la corona d pinas del Salvador. La divisa que acompaña a este bl de los negus es explícita: «*Ecce vicit Leo de tribu Ju* Proclama, pues, que el león del escudo es el León tribu de Judá, o sea Cristo, y este león levanta la cruz cargada con la divina víctima (Fig. XVII): es, pues, el símbolo que muestra la divina realidad.

Fig. XVIII. - El «L la tribu de Judá» g en la hoja de u cimitarra abisir Colección del a

Estos escudos de armas soberanos explican que, en la larga hoja azul de una admirable cimitarra abisinia, al comienzo de un largo motivo decorativo de oro, veamos por un lado el altivo perfil del negus Menelik coronado de la tiara soberana y, por el otro, el «León de la tribu de Judá» que lleva en la frente la misma tiara y en la espalda un estandarte parecido al del *Agnus Dei* triunfante (Fig. XVIII).

En el sello del antiguo ras Tafari, que ocupaba ayer el trono de Abisinia, se prese mismo león en la misma forma que en la cimitarra antes citada (Fig.

Fig. XIX. - El León de Etiopía, en el sello del ras Tafari.

El león de los antiguos reyes de Armenia también tenía la cruz que parece que era en alusión a la historia de la dinastía de los Le Armenia, larga lucha contra el islamismo por la defensa de la Cruz

Igual interpretación tiene el león del escudo de armas del ca Pasqua, de Génova, 1565, que sujeta la cruz con el brazo izqu mientras que el derecho se alza en defensa, con todas las zarpas a la (Fig. XXVI).

1. J. P. PINAMONTI, S.J. *La Croix rendue légère*. Traducción francesa. Le Mans, de Gallienne, 1841, p. 87.
2. San JUAN, *Apocalipsis*, V, 5.
3. LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*. Edición de 1669, p. 248, n.° 16.

Pero el león sentado del escudo de la ciudad de Arles-en-Provence lleva en su bandera, en su «lábaro», su nombre: la cifra de Cristo, la X y la P superpuestas[1] (Fig. XX).

Fig. XX. - El león heráldico de Arles-en-Provence.

En su excelente obra, el viejo heraldista Vulson de La Colombière reproduce sin indicación de posesión un misterioso escudo que lleva una cruz formada por cuatro patas delanteras de león cuya unión en el punto crucial forma la letra crística, X[2].

Y J. Roman cita el sello de un caballero francés de la época de los Capetos en el que el León combate al Dragón, rodeado por la significativa divisa: *Leo pugnas cum Dracone* [3]. Es una vez más la lucha eterna entre Cristo y Satán, de la que he hablado más arriba.

Así como, en las insignias de las legiones romanas, el león simbolizaba la fuerza y gloria militar, el mismo sentido tenía en los miles de escudos nobiliarios del medievo en los que está representado; pero también, así como se ha podido decir con suficientes elementos de credibilidad que el terrible rey de los desiertos enfebrecidos por el sol, para las legiones ya de regreso de Oriente representaba al propio tiempo el dios Mitra, el «Sol Invencible», así también es seguro, pese a que hoy no podemos reconocer cuáles –puesto que no conocemos las razones que motivaron su elección–, que muchos leones de los escudos de armas feudales, en el pensamiento de quienes los adoptaron o recibieron, tuvieron que representar, además de sus significados profanos de fuerza, nobleza y valor, el León divino que tan intensamente exalta la literatura litúrgica y mística de aquella época feudal.

Y tal vez a causa de esta idea sobrenatural superpuesta a las otras, el león heráldico, llamado «león rampante», cuya actitud fue fijada en la época en la que se escribían los Bestiarios místicos, se representa alzado sobre las patas traseras, con la parte delantera alzada hacia el cielo, al ser la parte trasera «sede de su humanidad», y la delantera, «sede de su fuerza de deidad», para hablar como el Bestiario de Ph. de Taun, antes citado[4].

XII. EL LEÓN, EMBLEMA DE SATÁN, DE LOS VICIOS Y DE LA HEREJÍA

El león comparte con numerosos animales –que también son emblemas auténticos de Jesucristo– el mal papel de servir igualmente de imagen alegórica del anticristo, de Satán.

Desde los albores de la Iglesia, el león tuvo bastante a menudo esta indeseable significación a causa de las palabras de San Pedro: «Sed sobrios, hermanos míos, y velad; pues el diablo, vuestro adversario, como león que ruge, trata de devoraros[5].»

A menudo, en escenas del arte cristiano antiguo en las que un león persigue ciervos, tímidas ciervas o inocentes gacelas, el vulgo no ve más que la persecución trivial de la presa

1. Cf. J. Meurgey, *La place des décorations dans les armoiries des villes de France*, p. 1, grabado. Paris 1924.
2. La Colombière, *op. cit.*, p. 235.
3. J. Roman, *Manuel de Sigillographie française*, 1912, p. 154.
4. Véase más arriba, III.
5. San Pedro, I.ª *Epístola*, C. V, 8.

por parte de la fiera hambrienta, cuando en realidad estas imágenes son ilustración del texto de San Pedro: «El diablo, vuestro enemigo, como león que ruge, trata de devoraros». Esos ciervos, esas ciervas, esas gacelas son las almas humanas, y la Iglesia latina reza por ellas en su liturgia para que no sean víctimas de su agresor: ... *libera eas de ore leonis, ne absorbeat eas tartarus...*, «Líbralas, Señor, de las fauces del león, y que no las engulla el tártaro infernal...[1]».

Los comentaristas de los Libros sagrados reconocen explícitamente la imagen del demonio en el león vencido por el joven David[2]: el célebre relicario del abad Bégon, del tesoro de la antigua abadía de Conques-en-Rouergue, del siglo XI, conocido por «Linterna de San Vicente», representa este combate de David contra el león, y en la inscripción mutilada que rodea la imagen se lee todavía: *sic noster David Satana superavit*. De modo que es realmente «nuestro» David-Salvador, el nuevo David con la apariencia del antiguo quien abate a Satán, el león maldito.

En su papel infernal, el león suele ser emblema de una de las «tres concupiscencias» a las que el ascetismo cristiano atribuye la perdición de las almas: «Concupiscencia de la carne», de donde viene la Lujuria, la Gula y la Pereza; «Concupiscencia de los ojos», de donde viene nuevamente la Lujuria, la Avaricia y la Envidia, y «Concupiscencia del Orgullo de la Vida», de donde viene el Orgullo y la Ira. En estas tres filiaciones de los pecados capitales, el León representa el Orgullo de la Vida.

Fig. XXI. - Sello del caballero Hugues l'Archevêque, sr. de Parthenay, s. XIII.

A veces también es el «demonio de la Herejía». He aquí un ejemplo formal: en recuerdo del ardiente combate que Joscelin de Parthenay, arzobispo de Burdeos en el siglo XI, mantuvo contra el hereje Berenger, adversario de la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía[3], sus sobrinos, los señores de Parthenay, en Poitou, tomaron el nombre de Parthenay-l'Archevêque y representaron en sus sellos a su tío cabalgando un león, emblema de la herejía vencida, al que cierra la boca[4]: así lo vemos en el sello de Hugues-l'Archevêque, señor de Parthenay de 1182 a 1218 (Fig. XXI).

No obstante, en algunas obras de arte medievales en las que el león aparece pisoteando a otro animal, no hay que ver en él la imagen de Satán, sino la del cristiano vencedor de los cultos idólatras. Así hay que interpretarlo, por ejemplo, en una escultura de la catedral húngara de Gyulafehervar que los alumnos húngaros del arquitecto francés Villars de Honnecourt restauraron en el siglo XIII[5].

1. *Breviario romano* (Oficio de Difuntos, Ofert. de la Misa)
2. *Libro de los Reyes*, C. XVII, 34 ss.
3. Cf. B. Ledain, *La gâtine historique et monumentale*, pp. 325-333, etc.
4. *Ibid.*, p. 93, fig. 37.
5. Cf. Et. Moeller, *Les Monuments de l'Architecture hongroise*, p. 10.

XIII. LOS LEONES FABULOSOS, ANTÍTESIS DEL LEÓN MÍSTICO; EL LEÓN MARINO, EL MANTÍCORA

EL LEÓN MARINO

En su insaciable deseo de maravillas, nuestros padres crearon leones imposibles que ocuparon un lugar en la serie de monstruos más o menos simbólicos y que, casi siempre tomados en mal sentido, se utilizaron a menudo como evocadores del señor de los infiernos.

Fig. XXII. - El León marino en el sarcófago de Cividale (siglo VIII).

Una de las más antiguas representaciones cristianas del león marino figura en el sarcófago de Teodoto en Cividale, Italia, que data de la primera mitad del siglo VIII. El animal aparece allí uniendo en sí las principales especies de animales: es cuadrúpedo por la cabeza y las patas delanteras de león, es pez por las aletas, reptil por la cola y ave por las alas (Fig. XXII). En el monumento en el que se encuentra, su imagen está esculpida a cada lado de una especie de árbol de la vida en una actitud que recuerda los tejidos orientales de tiempos de los sasánidas[1]. Es posible que, por feliz excepción, esta representación signifique aquí que todo el reino animal extrae su vida del Arbol de la Vida.

En las artes del medievo, y particularmente en la heráldica, la imagen del león de los mares es más simple, más decorativa y menos simpática que la de la tumba de Cividale[2]; presenta únicamente la parte delantera del león soldada al cuerpo pisciforme

Fig. XXIII. - El León marino en el escudo de los Hof. de Alemania. Cf. LA COLOMBIÈRE, *Op cit.*, p. 260.

Fig. XXIV. - El León marino según la obra de Ambroise Paré, siglo XVI.

(Fig. XXIII). En el siglo XVI, el grabador de las obras de Ambroise Paré lo convierte simplemente en un cuadrúpedo cubierto de escamas, un monstruo que es una «bestia extraña», pero que no tiene significado simbólico[3] (Fig. XXIV).

1. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. Fasc. LXXV, col. 1800.
2. Véase Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science Héroique*, p. 264, n.° 89.
3. Ambroise PARÉ, Œuvres, Liv. XXV, *Des monstres*, p. 1052.

EL MANTÍCORA

En cambio, el Mantícora es una especie de leocentauro que el medievo consideró verdadera antítesis del león crístico que resucita a sus cachorros, pues es un devastador inexorable. Su nacimiento en el mundo de las ficciones se remonta muy atrás, pues Eliano, que vivió en el siglo III, dice que Cresias asegura que existe en Asia un animal muy poderoso que se parece a un gran león y que tiene tres hileras de dientes; lo llaman, dice, Marticoras, o Manticoras, o sea el que devora a los hombres[1].

A finales del siglo XIII, Brunetto Latini, el maestro de Dante, describía así al fabuloso animal: «La Mantícora es una bestia de este país (la India), que tiene cara de hombre y color de sangre, y ojos amarillos, cuerpo de león y cola de escorpión, y corre tan veloz que ningún animal se le escapa. Pero más que ningún otro alimento, le gusta la carne de hombre[2]». Y Rabelais completa este retrato terrorífico diciéndonos que «Las Mantícoras son bestias bien extrañas: tienen el cuerpo como un león, el pelo rojo, la cara y las orejas como un hombre, tres hileras de dientes, que encajan unos con otros como cuando metemos los dedos de una mano entre los de la otra: en la cola tienen un aguijón con el que pican, como hacen los escorpiones, y tienen la voz muy melodiosa[3]».

Fig. XXV. - El mantícora en la columna de Souvigny. Cf. G MALE, *Op. cit.*

La célebre columna de los monstruos, en el priorato de Souvigny en Bourbonnais, que es del siglo XII, contiene la imagen del infernal leocentauro con su nombre: MANICORA[4] (Fig. XXV).

Fig. XXVI. - El león del escudo de armas familiar del cardenal Pasca, 1565. Cf. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *op. cit.* p. 249.

1. ELIANO, *De natura animalium*.
2. Brunetto LATINI, *Si Livres d'ou trésor*. L. I, CXCV.
3. RABELAIS, *Pantagruel*, Édition Le Duchat, 1782. T. V, p. 191.
4. Cf. Émile MALE, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, p. 324, fig.189.

CAPÍTULO SEXTO

EL TORO

MOLOC Y EL MINOTAURO

I. LOS ANIMALES DE HOLOCAUSTO

Cuando se lee la Biblia, desde el primer Libro del Antiguo Testamento hasta el último, impresionan los incontables rebaños de víctimas que los Patriarcas y los hebreos, sus hijos, inmolaron al Señor; primero en los lugares privilegiados en los que se levantaban los altares de «piedras vírgenes» no tocadas por el hierro, más tarde, tras la salida de Egipto, en el umbral del Tabernáculo de Yahveh, y finalmente en las relucientes losas de los dos templos que se sucedieron, corrió el reguero ritual de sangre.

El Éxodo y el Levítico codificaron litúrgicamente estos sacrificios en los que a veces expiraban juntas cientos de víctimas.

Fig. I. - El Toro «Pegaso», según el *Hortus sanitatis*. Ed. de 1539.

Y he aquí una de las razones de ser de estos impresionantes holocaustos, la que da el texto sagrado: «La vida está en la sangre, y yo os la he dado, dice el Señor, para que la ofrezcáis en el altar en expiación por vuestras almas: que esta sangre sea, pues, para vosotros la reconciliación de vuestras almas»[1].

Y si, apartando los ojos de la tierra de los hebreos, los dirigimos a todo el mundo antiguo, a todos los templos y todos los *hieron*, vemos conducir en interminable procesión los animales más diversos.

Ya fuese en ofrenda bajo el cuchillo de los sacrificadores de Israel, o bien en los santuarios míticos de la gentilidad en los que a menudo se inmolaba la víctima humana, la efusión ritual de sangre fluyó

1. MOISÉS, *Levítico*, XVII, 11.

en sacrificios de glorificación para reconocer el rango supremo de la Divinidad; en sacrificios de impetración y de propiciación, para pedirle su ayuda y propiciársela; en sacrificios de expiación, para implorar su perdón; en sacrificios de gratitud, para agradecerle sus favores. Y esos son también los caracteres que la teología católica reconoce al sacrificio misterioso del Cuerpo y la Sangre de Jesucristo en el altar, en sustitución de los abolidos sacrificios de la Ley mosaica.

Es esta sustitución lo que hizo que, en la simbología y la emblemática cristianas, los animales del holocausto, las antiguas «hostias», fueran aceptados como emblemas oportunos del Salvador inmolado por nosotros en las congojas de su carne torturada y en la efusión de toda su sangre en el Gólgota.

Y San Pablo, cuando escribe a los hebreos, establece en su tiempo toda la teoría de este simbolismo: «Si la sangre de las víctimas, nos dice, y la aspersión de las cenizas de una becerra santifican a los mancillados de manera que purifica su carne, cuánto más la sangre de Jesucristo, que por el Espíritu Santo se ofreció a sí mismo a Dios como víctima inmaculada, purificará nuestra conciencia de obras muertas para rendir culto al Dios viviente»[1].

Y más adelante, el Apóstol pone en boca de Jesús estas palabras dirigidas a su Padre:

«No quisiste sacrificio ni oblación, pero me diste un cuerpo; los holocaustos por el pecado no te agradaron[2]; entonces dije: Heme aquí que vengo, según se ha escrito de mí en la cabecera del Libro, ¡oh Dios!, para hacer tu voluntad". Y en virtud de esta voluntad hemos sido santificados por la oblación del Cuerpo de Jesucristo.»[3]. Completa este pensamiento en su carta a los efesios cuando les recuerda que «Cristo nos amó y se entregó a sí mismo a Dios por nosotros, como oblación, como sacrificio de agradable aroma»[4].

Fueron numerosos los animales cuya sangre corrió ante el altar de Yahveh: la paloma, el cabrito, el macho cabrío, el cordero, la vaca, la becerra, pero la gran víctima fue el toro.

II. EL TORO EN LOS CULTOS PRECRISTIANOS

En Egipto.

En las concepciones mitológicas del Egipto antiguo, el toro fue uno de los emblemas con los que fue adorado en Tebas el dios supremo Amón; y en un himno de este culto grabado en un ostracon del Museo Británico, Amón es invocado con el título de Toro Celestial[5].

Este Toro-Sol era encarnado en tierra por el Apis de Menfis y el Mnevis de Heliópolis

1. San PABLO, *Epístola a los hebreos*, IX, 13-14.
2. Cf. DAVID, *Salmos*, XXXIX, 9.
3. San PABLO, *Epístola a los hebreos*, X, 5ss. (N. del T.)
4. San PABLO, *Epístola a los efesios*, V, 2.
5. *Inscriptions in hieratic character*. Pl.XXVI.

(que no eran bueyes, sino toros). Pongo aquí el Apis según una escultura de la tumba de Seti I[1] y según una estela del Museo Guimet[2] (Fig. II y III).

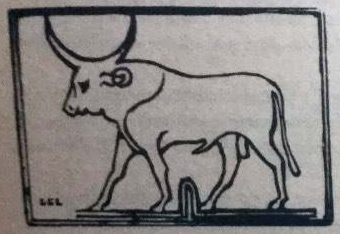


Fig. II. - El Apis de la tumba de Seti I, según LEFEBVRE, *Les Hypogées royaux de Thèbes.*

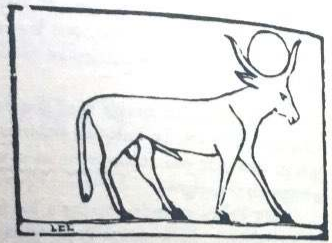


Fig. III. - El Apis con el disco solar (Estela egipcia del Museo Guimet, París).

El culto del Apis estuvo en auge sobre todo en los siglos V y IV antes de nuestra era; en tiempos de los lágidas, el Apis terminó por ser asimilado, en aquel Egipto helenístico y romanizado, a Zeus y Júpiter.

Un culto especial rodeaba al Apis muerto, al que daban el nombre de Oserapis, es decir, Osiris-Apis, y ahí está, según Champollion, el posible punto de origen del dios Sarapis, convertido en Serapis-Júpiter. Añadamos no obstante que esta etimología la discutió Lehmann-Haupt, que ve en Sarapis el Sarapsi babilónico[3]; y más tarde por Seymour de Ricci, que identifica a Sarapis con el dios Toro de Sinope, y esta opinión parece respaldada por las monedas antiguas de la ciudad[4].

Fig. IV. - El Apis en pasta de esmalte azul lapislázuli. Colección del autor.

En un relieve de pasta de esmalte, Apis está ante una gran pila ritual o ante un altar (Fig. IV).

A causa de su carácter de emblema de la fecundidad, universal durante los tiempos antiguos, y de la asimilación simbólica entre la disposición de sus cuernos y el creciente lunar, entre los egipcios la cabeza del toro era ofrecida y tratada aparte en los sacrificios, y su representación se llevaba en amuleto.

El toro sagrado, al propio tiempo que encarnación del dios supremo Amón, era también encarnación de Ptah, en cuanto personificación de la fuerza divina de vida que siempre se renueva en la naturaleza. Tal vez sea por eso que, en el célebre zodíaco de Denderah, el toro aparece arrodillado, con la «llave de la vida» el Ankh, colgada del cuello.

1. Cf. *Annales du Musée Guimet*, T. IX, 1880, Pl. XXXVI.
2. Cf. Alex. MORET, *Galerie égyptienne du Musée Guimet*. Pl. XLIX.
3. LEHMANN-HAUPT, in *Ausführliches-Lexikon*, de Roschen, verbo *Sarapis*.
4. Seymour DE RICCI in *Revue archéologique* sér. 4e. T. XIV (1910), p. 98.

En Asiria y Caldea.

Las mitologías, bastante complicadas, de Asiria, de Caldea, de Media y de Susiana pusieron el toro simbólico en relación con las influencias celestiales, incluso con la naturaleza divina, y el toro divinizado fue representado con rostro humano[1]. Todo el mundo conoce los impresionantes toros androcéfalos, los Querubes de Asiria (Fig. V) tocados de tiaras ornadas de gemas, como los soberanos y los pontífices de su país, y provistos de grandes alas como águilas. Los toros humanos sin alas, por el contrario, representan al monstruo infernal Eabani. Y, con independencia de lo que pensasen los antiguos comentaristas de la Biblia, es muy probable, si no seguro, que los querubines de oro que cubrían con sus alas el Arca de la Alianza en Israel[2], y los que había en el templo de Salomón[3] fuesen toros aproximadamente semejantes a los de los asirios.

Fig. V. - El Querubín, toro androcéfalo de Nínive.

En el panteón asiriobabilónico, el dios a quien estaba especialmente confiado el gobierno de las tormentas se llamaba Adad. Era «el Señor del fuego celestial». Su emblema era el toro, cuya carrera es impetuosa como la de las tempestades y cuya voz evoca el ruido del trueno. Una estela nos muestra a Adad llevado por su toro emblemático; el dios tiene un pie en la grupa del animal y otro en la frente (Fig. VI)[4]. Con la apasionada pluma de Montherlant[5], podrían escribirse libros enteros sobre la atención que toda esta parte occidental y meridional del Asia antigua prestó al toro, en buen y en mal sentido, porque, como veremos más adelante, el monstruo Eabani de la mitología caldea era una especie de minotauro, con la parte trasera de toro y busto de hombre cornudo (Fig. VII, VIII y IX).

Fig. VI. - Adad montado en el toro. Parte baja de una estela del Louvre.

En Grecia y en las regiones bárbaras de Europa.

En la Grecia antigua, el toro se relacionó con el simpático mito de Poseidón, el Neptuno de los latinos. Cuentan las más antiguas leyendas de la Hélade que los diez reyes de los atlantes «se reunían en fechas determinadas, inmolaban a Poseidón un toro capturado por uno de ellos, bebían de su sangre, y revestidos de ropas azules, dictaban entonces sus sentencias»[6].

1. C. H. BREUIL, *Le Bison et le Taureau céleste chaldéen, Revue Archéolog.* 4e sér. T. XIII (1909), p. 250.
2. *Libro del Éxodo*, XXV, 18.
3. *1° Libro de los Reyes*, VI, 23.
4. Según GUIBOND, *Mythol. assyro-babylonienne in Mythol.* Sarousse. p. 53.
5. Véase H. DE MONTHERLANT, *Les Bestiaires*, Éd. Plon, pp. 163ss.
6. P. COUSSIN, *Le mythe de l'Atlantide, Mercure de France*, T. CXCIV (févr. 1927), p. 33.

En su magnífico trabajo sobre la teología de los griegos, el docto Victor Magnien precisa que se sacrificaban a Paseidón toros negros como sus ropas porque el rumor del mar, sobre el que impera, proviene, como el mugido del toro, de un aliento poderoso[1].

Las religiones místéricas de Mitra y Orfeo, y los nuevos cultos que a partir del siglo VII antes de nuestra era surgieron en Grecia, en Asia Menor y en el Egipto helenístico, particularmente en torno al mitraísmo y al orfismo, terminaron por dar a la inmolación del toro un poder de purificación y de propiciación tan particular que el sacrificio taurobólico adoptó la forma y la liturgia sacramental de una especie de bautismo de sangre.

Fig. VII y VIII. - Eabani, según H. Breuil, *Op. cit.*

Consideremos este impresionante rito del taurobolio: en una excavación cubierta por un piso con claraboya sobre el que los sacrificadores degüellan al toro maniatado, se mantiene, desnudo, el misté, o sea aquel que debe recibir, mediante el contacto con la sangre ritual, el beneficio de la iniciación y de la purificación.

Fig. IX. - Eabani, según L. Heuzey, *Revue Archéolog.*, 1895. p. 302.

«Por entre los intersticios de la madera, dice Prudencio, cae en la fosa el rocío sagrado y el iniciado presenta la cabeza a todas las gotas que caen; ofrece sus ropas y todo su cuerpo, manchados por las gotas; se echa hacia atrás para que le rieguen la cara, las orejas, los labios y las fosas nasales; se baña los ojos con el caliente líquido, y hasta el paladar, inunda de sangre su lengua y la bebe ávidamente[2].» Luego, cuando las últimas sacudidas de la agonía han vaciado las venas de la poderosa víctima y se ha extinguido su vida, el iniciado sale de la cavidad, chorreante de sangre, y se ofrece a la veneración del pueblo, que lo cree purificado por este rojo bautismo y cerca, ahora, de la Divinidad.

En ningún paganismo antiguo tuvo la inmolación de un animal un sentido tan pleno como el taurobolio; en él, el toro sacrificado aparece como la víctima mediadora más perfecta y cuya ofrenda es más eficiente.

Hoy, cerca de las cataratas del Zambeze, existe una cruel costumbre que proclama todavía la creencia en la virtud sin par de la sangre bovina, caliente y viva: «El buey o el toro tienen el cuello sujeto con ayuda de una ligadura, y una flecha segura hace brotar una abundante sangría; el negro llena de sangre un cuerno y lo vacía con deleite; otros animales tienen un amplio tajo que bulle de sangre, de donde beben directamente los indígenas como de una copa; luego, con la herida cosida, el animal vuelve a retozar entre la manada»[3].

También actualmente, en Laos, se sacrifica solemnemente el búfalo para pedir al cielo que manifieste al hombre con anterioridad los acontecimientos que se acercan. El sacrificador, con golpes repetidos y bastante espaciados para que la muerte sea lenta, hunde una larga lanza en el costado del animal, y el modo en que cae y expira el búfalo indica al pueblo si el año será bueno o malo, apacible o agitado[4].

1. Victor Magnien, *Notes sur l'antique théologie des Grecs*, pp. 11 y 14. *L'Acropole*, janv.-juin, juillet-décembre, 1929.
2. Prudencio, *Peri-Steph.*, X, 1001.
3. Paul Achard, *Le vrai visage de l'Afrique*, 1931.
4. Alex Arnet, *Une Française au Laos*, 1932.

Numerosas ciudades antiguas, sobre todo en Grecia y los países de influencia helenística, pusieron la imagen del toro en sus monedas con uno u otro de los sentidos indicados más arriba. Tal vez las más hermosas de estas representaciones sean las de las monedas de oro de Síbaris y de Siris[1] (Fig. X y XI).

Entre los galos, la imagen del toro gozó también de gran estima en la acuñación de moneda de las tribus más poderosas. Hay que señalar, particularmente, la belleza de las piezas galas de Aviñón[2] y las del jefe Atectórix, corrientes en el Poitou (Fig. XII).

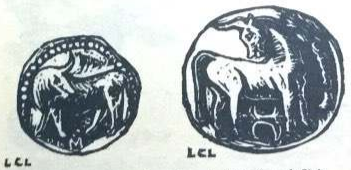


Fig. X y XI. - Monedas griegas de Síbaris y deSiris.

Fig. XII. - Moneda del jefe galo Atectórix. Colección del autor.

Entre los latinos, como entre los griegos, el arte sagrado unció toros al carro de Diana, la Artemisa de los griegos, porque los cuernos de los bóvidos se parecen al creciente de luna que la diosa lleva en la frente.

En la sepultura de la Remonière en Azay-le-Rideau, en Touraine, había un anillo votivo de cristal de roca, de época galorromana, que llevaba grabada la imagen de Diana taurópola llevada en un carro tirado por dos toros. Encontramos un tema semejante en un hermoso marfil de Sens y en un bajorrelieve del Louvre[3].

En la Galia vemos el toro en numerosas monedas, las del jefe pictavo Atectórix o la de Aviñón, *Avenio*[4], por ejemplo, y en su lapida funeraria hay la imagen de un soldado de las legiones auxiliares bárbaras que eleva el toro sobre su cabeza[5] (Fig. XIII). Tal vez ese auxiliar pertenecía al pueblo de los cimbrios, cuya enseña sagrada, según cuenta Plutarco, llevaba el toro: su vencedor, el cónsul Cátulo Lucantio, se la llevó a su palacio de Roma[6].

En la antigua Germania, una misma palabra, *tyr*, designaba la idea de toro y del dios del esplendor, lo que tal vez explica las representaciones del toro con rostro humano recogidas en los países germánicos[7].

Fig. XIII. Enseña de auxiliares bárbaros servicio del ejército romano según un estela funeraria del s. II d.C.

1. Cf. Babelon, *Revue archéologique*, 4ª sér. T. XVII (1912), p. 26 y Pl. V, n.º 1. También: Arth. Sambos, *L'art monétaire en Grèce, Revue numismatique*, 4ª série, T. XX (1916), pp. 1-9, fig. I.
2. Cf. Eug. Duprat, *Les monnaies d'avenir, Revue numismatique*, 4ª série, T. XIV (1910), pp. 160-182.
3. Cf. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, Année 1892, 2ª tr. p.91.
4. Cf. Eug. Duprat, *Revue numismatique*, 4ª série, T. XIV (1910), p. 160, 182, Pl. VII.
5. Véase Ch. Renel, *Les Religions de la Gaule avant le Christianisme*, p. 184, fig. 6.
6. Plutarco, *Vida de Mario*.
7. Cf. Cabrier y Martin, S. J. en *Mélanges archéologiques*, T. I, p. 96 y Lanoé, *Le Livre des Symboles*, T. II, p. 187.

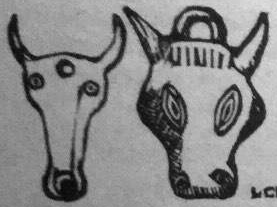


Fig. XIV. y XV. - Amuletos españoles. Museo de Madrid.

En la isla de Mallorca y en España, que en la época prehistórica estaba rodeada de numerosos puestos fenicios establecidos en las costas, se han recogido numerosos amuletos de todos los tamaños que representan la cabeza del toro (Fig. XIV y XV). Una de ellas, encontrada en Mallorca, es de bronce y pesa treinta y tres kilos. Es de época prerromana[1] (Fig. XVI).

Fig. XVI. - Cabeza de toro de bronce; 33 kilos. Isla de Mallorca.

En todos los pueblos de raza céltica, galos, irlandeses, o bien vascos y los cimbros, los juramentos más sagrados se prestaban extendiendo la mano sobre el toro sacrificado a los dioses. Eso es lo que monumentaliza el toro que adorna el vaso de plata de Gundestrup, cuyo origen céltico es seguro[2].

III. EL PADRE DE LA MANADA

Pudiera creerse que el toro domesticado, como el búfalo macho o el bisonte salvaje, se impuso a la consideración de los hombres por el temor que les inspiraba. En los dibujos grabados en las paredes de las grutas prehistóricas, igual que en las más hermosas obras del arte griego, el toro, sea el que sea, aparece como jefe poderoso; y estos antiquísimos documentos sobresalen en presentarlo con su fuerza, en su veloz carrera, en sus embestidas, en sus arrebatos amorosos, o en la gravedad de su quietud. Pero lo que más apreciaron realmente en él los pueblos de las primeras sociedades humanas fue su aspecto de padre fecundo y de jefe temible[3].

En toda Asia, el toro fue siempre la imagen de todas las fuerzas psíquicas y físicas que propulsan la vida en todos los seres. En Egipto, la imagen del toro era el jeroglífico de la palabra «fecundador», y entre los griegos era el símbolo de la fuerza creadora[4].

Todos los cultos de aquellos antiguos pueblos que habitaron el Irán y Caldea, que nos legaron la astronomía, habían consagrado como signos de la estación de primavera al Carnero y al Toro, padres de los rebaños. ¿Es exacto, sin embargo, que este simbolismo, como se ha dicho, partiese de Asia para difundirse luego en Egipto y Europa? Me permito pensar, por el contrario, que nació espontáneamente por todas partes donde el hombre primitivo se hizo cazador, y luego pastor; antes de la época en que apareciese el Bramanismo en el Tíbet y la India, antes de que los sumerios hiciesen sus ricos amuletos, antes incluso de que naciesen las civilizaciones de Babilonia, de Nínive o de Susa, los aborígenes de la vertiente septentrional de los

1. Cf. P. Paris, *Les bronzes de Costig*, *Revue archéologique*, 3e sér. T. XXX (1897), pp. 138-193.
2. Cf. Courcelle-Seneuil, *Les dieux gaulois d'après les monuments*. Append. I, p. 341.
3. Cf. P. Pierret, *Panth. égyptien*.
4. Cf. Pomponio-Mela, *De situ orbis*, I, 9.

Pirineos modelaban los bisontes de arcilla de la gruta de Deux-Frères, y grababan los sobe bios toros de las cavernas magdalenienses de Francia y España.

Ya entonces, y sin duda desde hacía miles de años, había oscuras creencias que relacio naban las influencias astrales de la luna y el juego de los fenómenos de la biología en todo los seres; el toro, ídolo que representaba la fuerza, el ardor generador, lo relacionaron con

Fig. XVII. - Amuleto de Beauvoir (Vendée) (de pórfiro verde).

Fig. XVIII. - Amuleto de la región de Nantes (de bronce).

Fig. XIX. - Bucráneo de o de la tumba de Chilperico 481.

luna; y la silueta de los cuernos de su frente la asimilaron con la luna creciente. A causa ello la imagen de su cabeza pasó a ser un talismán generativo.

Examinaremos los distintos sentidos simbólicos de la imagen del bucráneo en el capít lo del Cuerno de los animales; digamos aquí tan sólo que, en los siglos que precedieron a nu tra era, los fenicios, a los que durante largo tiempo tuvieron sometidos los soberanos Egipto, la propagaron por sus asentamientos comerciales, los *emporia* que durante el últi milenio antes de nuestra era establecieron por todas las costas del Mediterráneo y en nuest riberas occidentales atlánticas. Me fue mostrada una de ellas, de procedencia local, Beauvoir-sur-Mer (Vendée) (Fig. XVII); otra, de bronce, que actualmente debe de estar en Museo arqueológico de Nantes, formaba parte de la antigua colección Parenteau[1], presenta como merovingia (Fig. XVIII).

Por otra parte, la misma colección conservaba piezas de arte fenicio, fragmentos de ur y de copas, máscaras cerámicas de ojos horadados, etc., encontrados cerca del antiguo emp rio de Corbillon, en el estuario del Loira[2].

No hay que olvidar aquí el pequeño bucráneo de oro descubierto en la tumba del Childerico I, muerto en el año 481. Los ojos y las fosas nasales del animal son de granate en la frente lleva la Rueda emblemática, ideograma de la irradiación y la fecundidad solar.

Este interesante documento fue robado en 1831; lo reproduzco conforme a un dibujo Chifflet[3]. (Fig. XIX)

Emblema de todos los tipos de fecundidad, el toro también lo tomaron los griegos p representar la de la tierra fecundada por las aguas del cielo y de las fuentes. Por eso en

1. F. Parenteau, *Inventaire archéologique*, p. 41, pl. 19 (1878).
2. *Ibid.*, p. 13.
3. Chifflet, *Anastasis Childerici*, I.

poesía griega, Poseidón, dios de las lluvias que alimentan a las fuentes, es llamado «el Mugidor», y a veces «el Toro»[1], y también llaman «Toro» al Aqueloo, el río sagrado[2].

En las monedas de Grecia, sobre todo en las de la Sicilia griega, el toro simboliza la fecundidad de las fuentes fluviales; así ocurre con los ríos Alabon (el actual Cantara), Amenanos (el Gindicello), Cludas (el Fiume furioso), Helicon (el Olivieri), Gelas (el Terranova), Abolas (el Fiumara detta Sirina), etc..; a menudo, los toros que representan a estos ríos aparecen con rostro humano[3]. Con esta misma idea simbólica se relaciona la magnífica cabeza fluvial de bronce de época romana, descubierta en Legoux (Puy-de-Dôme) (Fig. XX).

IV. EL TORO EN LA EMBLEMÁTICA CRÍSTICA

Apoyándose ante todo en las visiones de Ezequiel (Fig. XXI) y de San Juan, nuestros primeros simbolistas representaron el Toro y los otros tres Animales, el Hombre, el Águila y el León, como jeroglíficos de Jesucristo, por eso nuestros autores franceses de la Edad Media, herederos de su pensamiento, son categóricos como ellos sobre este punto:

Fig. XX. - Cabeza en bronce del dios fluvial cornudo. Legoux, Puy-de Dôme.

Fig. XXI. - El Toro de la visión de Ezequiel, según Rafael. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Manuel de l'Art Chrétien*, p. 82.

«*Taurus, Christus*», escribe Rabano Mauro[4]; y después de él San Bruno de Asti[5], y San Yves de Chartres[6] hablan de igual modo. Consideraban, pues, que el toro era el emblema de la Víctima Redentora que, mediante la efusión de toda su sangre, aseguró la purificación de nuestro género y su reconciliación con la justicia Celestial. Pero había otro simbolismo menos conocido que relacionaba la figura del toro emblemático con la Persona de Cristo: cuando se estudia de

1. HESYCHIUS, *Op.* II.
2. VÉRAE LANOE-VELLENE, *Le Livre des symboles*, II, p. 155.
3. Cf. Salvatore MIRONE, *Les Divinités fluviales de Sicile, Revue Numismatique*, 4e série, T. XXI, (1917), pp. 1-24.
4. RABANO MAURO, In *Genes.* 49. *De Univers.*, VII, 8.
5. Bruno ASTENS, *De novo mundo.*
6. Yves DE CHARTRES, *Sermo de Convenientia.*

cerca la iconografía antigua de Jesucristo en los trece primeros siglos, se comprueba que hay, entre otras, dos grandes ideas maestras que tuvieron en ella una influencia considerable: una nos lo muestra como fuente y foco de la luz, y la otra lo designa como fuente y foco de la Vida: es el Verbo iluminador, la Palabra que hizo brotar el primer destello sobre el caos del Mundo[1], el Verbo cuya doctrina ilumina las almas; Él es también el Verbo creador de la vida, y el Principio primero cuya fuerza fecundante propaga y perpetúa en la tierra la vida física en el orden natural[2], y cuya gracia produce la vida espiritual en el orden sobrenatural; de modo que de Él, fuente inicial, parten tanto la vida sensible de los cuerpos como la vida suprasensible de las almas.

Esta misteriosa fecundidad de Cristo, principio y fuente de toda vida, que la emblemática cristiana supo presentar tan bien, se resume en esta ecuación: Cristo, esposo; la Iglesia, esposa; la íntima unión de ambos produce hijos para la vida espiritual y, para hablar como los primeros doctores, habitantes de la Jerusalén celestial, de la Ciudad de Dios.

Y esta concepción mística encontró eco en la literatura sagrada, en la liturgia, en el arte, y también en la emblemática del cristianismo en las figuras del toro, el carnero y el ciervo.

Por lo que se refiere al toro, dicen los antiguos doctores que no sólo es el jefe del rebaño, sino que también es esposo y padre; hace nacer la alegría y el amor, y con ello la vida; asegura así la perpetuidad de la especie y la multiplicación del rebaño. Igualmente Cristo en la Iglesia propaga la vida y hace que crezca el número de fieles, de elegidos. Las palabras de Jesús a sus Apóstoles: «Id, enseñad a las naciones y bautizadlas...» se parecen mucho a las que dijo Dios a la familia de Noé, en el capítulo IX del Génesis: «Creced y multiplicaos, y llenad la tierra...».

El antiguo aspecto pagano del toro como ídolo y talismán generativo no podía resultar menos atractivo que su papel natural de semental para los primeros artesanos del simbolismo cristiano. Por eso en el Asia Menor, en Egipto, en Siria, lo mismo que en Caldea y Babilonia, donde el cristianismo entró probablemente en los primeros años de su fundación[3], el prolífico toro, que los antiguos veneraron por divino y que los primeros obispos anatematizaron en cuanto falso dios, fue admitido, con todo, como simple imagen alegórica y con el sentido modificado, en la emblemática del Señor Jesucristo. Se vio con ello cristianizado como en Roma el dios Sol, como las fuentes sagradas de las Galias, que fueron santificadas por la Iglesia consagrándolas a Cristo o a sus santos.

En verdad el cristianismo primitivo fue lo más acogedor que pudo con todos aquellos emblemas paganos anteriores que, por transformación o por adaptación, podían ayudar, de acuerdo con su dogma, a satisfacer su ardiente sed de reconocer en todo a Cristo y su acción vivificante.

Precisamente en virtud de esta adaptación, a finales del siglo II, escribía Tertuliano hablando del toro simbólico: «Lo pregunto, ¿es algún animal poderoso o algún monstruo fabu-

1. Cf. *Génesis*, I, 3.
2. Son numerosos los símbolos que interpretan esta misma idea: el Swástica, la Rosa, la Granada, la Piña y sobre todo el Carnero, el Ciervo, el Gallo, etc.
3. Cf. J. LABOURT, *Le Christianisme dans l'Empire Perse*, p. 16.

loso lo que presagia este emblema? Sin duda no. Este toro misterioso es Jesucristo, juez terrible para unos, redentor lleno de mansedumbre para los otros».

También la furia del toro que embiste con los cuernos bajos a cualquier enemigo del rebaño, aunque sea un tigre o un león, impresionó a nuestros padres, que hicieron del terrible y ardoroso animal la imagen de la indignación de Cristo y de la fuerza de su cólera[1]. Otros, en el toro que torturaron Simeón y Leví cortándole los nervios, quisieron ver la imagen de Jesucristo llevado a la muerte por el sacerdocio judaico que dirigían Anás y Caifás, pero hay que reconocer que las relaciones que estos autores quisieron establecer en este tema muestran una notable falta de nitidez[2]. Añadiré que la alegoría del toro irritado, según creo, se mantuvo únicamente en el ámbito de la simbología literaria.

Fig. XXII. - Filigrana de un papel fabricado en Francia a comienzos del siglo XV.

A este Cristo, que dos siglos antes de nuestra era el *Libro de Henoc* predijo en forma de hombre al que simboliza un toro blanco[3], algunos místicos lo quisieron reconocer, por una parte, en los toros de Asiria, los «Querubim», designado por ellos como imagen trinitaria y en la cual el cuerpo de toro «representaba la fuerza del Padre; la cabeza humana, el Verbo encarnado, y las alas, el Espíritu Santo»[4].

Y aún con más seguridad lo podemos reconocer en esta filigrana de un papel usado en Francia entre 1409 y 1411, que nos muestra entre los cuernos de la bestia bovina la cruz y la inicial del nombre sagrado *Xristos*[5] (Fig. XXII).

Y por qué no recordar aquí ese lance de las corridas de toros que, aunque muy imperfectamente, asimila el toro con el Redentor que camina hacia la muerte; en tauromaquia lo llaman «el pase de Verónica», porque consiste en poner la capa ante la cara del toro, como la compasiva mujer, en la leyenda –pues sólo es una leyenda tejida al margen de los Evangelios– presentó su velo al Salvador agotado[6].

V. EL TORO, EMBLEMA DE SATÁN

Fue sobre todo en composiciones de aire apocalíptico donde el toro prestó sus formas a Satán y personificó las obras del infierno: un manuscrito medieval, por ejemplo, nos muestra a Satán en la forma de un ser con cabeza de león provisto de cuerpo y cuernos de toro, alas de murciélago y garras de águila[7]; en Véniers, cerca de Loudun (Vienne), hay en la iglesia un capitel de finales del arte románico que tiene una variante del basilisco: un toro con cabeza de

1. Rabano Mauro, *Comentarios sobre el Génesis*, IV, 15.
2. Véase Orígenes, *Homilía sobre el Génesis*, XVII. Véase también Tertuliano, *In Deuteron.* XXXIII, 17.
3. Fr. Martin, *Le Livre d'Hénoch*, traduc. del texto etíope, p. LI.
4. A. Godard, *Le Messianisme*, p. 21.
5. Cé Ris-Paquot, *Dictionnaire encyclopédique des Marques et Monogrammes*. T. II, p. 524, n.° 11.042.
6. Véase H. de Montherlant, *Les Bestiaires*, II.
7. *Bibliothèque Nationale*, n.° 501, 6869.

Fig. XXIII. - El dios Bel en el manuscrito de Ashburnham, siglo XIV.

gallo; en un libro soberbio del siglo XIV, de la colección del conde de Ashburnham[1], el dios Bel, a cuyo colegio sacerdotal sumió Daniel en la confusión en Babilonia[2], está representado con una cabeza medio de hombre medio de toro, con la parte alta del busto peluda y patas de buitre (Fig. XXIII).

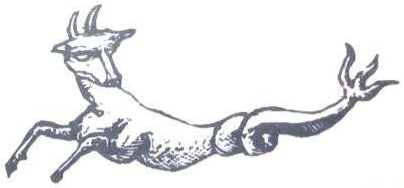


Fig. XXIV. - El toro marino en un fresco de las catacumbas romanas, s. I-IV. Según de Rossi, *Roma sotterranea*.

Esta última creación de la imaginación de Extremo Occidente coincide curiosamente con la iconografía sagrada de Babilonia en la época misma de Daniel; los sellos cilíndricos y otros documentos caldeos de aquella época nos muestran en efecto al monstruo Eabani y a las demás personificaciones del mal con el aspecto de hombres cornudos con patas traseras de toro. Aunque sean ajenas a este tipo iconográfico, las representaciones de toros marinos o dragonados que lucen cuerpos serpentinos o pisciformes no dejan de ser por ello imágenes de monstruos malditos, vehículos cabalmente vivos del mal espíritu (Fig. XXIV).

VI. LAS ANTÍTESIS DEL TORO, MOLOC Y EL MINOTAURO

Entre los amonitas, los moabitas, los cananeos y sus vecinos, *Moloc* era un dios del mal cuyas imágenes tenían cuerpo humano taurocéfalo. Algunas de sus estatuas, hechas de bronce, eran colosales y huecas, y su culto quería que en determinadas circunstancias las llenasen de niños antes de prender fuego a las hogueras que las rodeaban y que las pondrían al rojo.

Pese a la prohibición del *Levítico*: «No darás ninguno de tus hijos para hacerlo quemar en honor de Moloc»[3], la sumisión a aquel abominable culto hizo que incurriesen en culpa

1. *Catalogue Joseph Baer*, Frankfurt, 1912, p. 300. Cap. LVI.
2. *Libro de Daniel*, XIV, 1-22.
3. *Libro del Levítico*, XVIII, 21.

Salomón[1] y Manasés[2], y que cayese en la apostasía el pueblo de Israel durante el reinado de Josías, el cual puso fin a tales abominaciones entre los hebreos[3].

El Minotauro

Mucho antes de nuestra era, la mitología egea, por su parte, había imaginado un ser extrañamente emparentado con los monstruos taurocéfalos de Caldea, el *Minotauro*, que, como ellos, se presenta a modo de antítesis de los Querubes, de los divinos toros alados de rostro humano de la religiosa Asiria en los que podemos ver otras tantas imágenes de «la energía divina que une la fuerza material con la inteligencia»[4].

Fig. XXV. - El Minotauro en una moneda antigua de Cnosos. En el reverso hay el plano del Laberinto.

Minos, rey de Creta, que según Homero era hijo de Júpiter y la ninfa Europa, había faltado a sus deberes para con la Divinidad; en castigo por ello, Poseidón inspiró a su esposa Pasífae una monstruosa pasión por el toro milagroso que su marido hubiera debido haber sacrificado a los dioses.

De aquella abominable unión nació el Minotauro, que tenía cabeza de toro y cuerpo de gigante humano[5] (Fig. XXV) como el Eabani de los caldeos y el Baal de los siriofenicios[6]. El Minotauro se convirtió en un azote para la isla de Creta, y Minos lo hizo encerrar en el Laberinto de Cnosos, al que los griegos, vencidos por el rey cretense, tenían que llevar periódicamente para el monstruo siete muchachos y siete muchachas para alimentarlo. Finalmente, el griego Teseo, con la ayuda de Ariadna, que lo amaba, dio muerte al Minotauro, librando así a su país del odioso tributo.

Hay que ser justo siempre, incluso con los viejos mitos; por eso añadiré que Lanoë-Villène ve en la historia del Minotauro un antiquísimo mito solar[7]; y el erudito G. Glotz, de acuerdo con una de las principales características simbólicas del toro, padre y fecundador del rebaño, presenta al Minotauro como dios cretense de la fuerza viril. «Pedía, nos dice, víctimas como toda divinidad, pero no fue la mitología de los cretenses, sino la leyenda de los pueblos extranjeros la que lo convirtió en un dios ávido de sangre humana»[8].

Fig. XXVI. - El león y el grano de cebada en una moneda griega de Cardia.

No obstante, el monstruo cretense no deja por ello de ser una de las imágenes del Mal, y a Teseo, su vencedor, que libró de su opresión a Grecia, los retóricos cristianos lo compararon a menudo con Jesucristo, liberador de las almas.

1. *I° Libro de los Reyes*, XI, 7.
2. *II° Libro de los Reyes*, XXI, 3 y 6.
3. *Ibid.* XXIII.
4. F. Lenormant, *Antiquités de l'Assyrie et de Babylone*, III.
5. Véase Apolodoro de Atenas, *Bibliot.*, III, 1; y Hygin, *Mythologicum*.
6. Fr. Lenormant, *Antiquités de la Troade*, VII. Véase también L. Delaporte, *Catalogue des cylindres orientaux, Annales du Musée Guimet*, 1909, p.7.
7. Lanoë-Villène, *Le Livre des symboles*, T. II, pp. 151 y ss.
8. G. Glotz, *La civilisation égéenne*, L. III, 2, p. 292.

CAPÍTULO SÉPTIMO

EL CUERPO HUMANO Y LA FORMA HUMANA DEL ÁNGEL

LA FORMA HUMANA DE SATÁN

I. EL ÁNGEL, EMBLEMA DE JESUCRISTO

Veremos que tres partes del cuerpo del hombre, la Mano, el Corazón y la Lengua, fueron tomadas aisladamente por los simbolistas para representar la *Fuerza* del Redentor del mundo, su *Amor* y la *Palabra* mediante la cual dio a conocer a los hombres la «Doctrina excelente»; pero el cuerpo humano completo con el que estuvo unida en la tierra el alma de Cristo, el que sufrió y murió en el Calvario, y con cuyo aspecto nos lo han mostrado todos los artistas de todas las épocas cristianas, sólo lo han representado *simbólicamente* en la forma convencional del hombre alado que se da al Angel.

Esta forma la habían recibido ya los genios benéficos en el arte caldeo y en las artes de la Grecia antigua, mucho antes de nuestra era; el arte cristiano primitivo la adoptó para representar convencionalmente a los ángeles –de los que nos dice la Biblia que se han manifestado a veces con la apariencia de jóvenes hermosos[1]–, y también a veces para representar a Cristo tomado como *Aggelos*, como «Angel», o sea como «Enviado», como mensajero del Padre y portador de la salvación[2].

Veremos este cuerpo humano y sus alas, solo, en el Tetramorfos, que reúne, como los Animales de Ezequiel, sus cuatro caras. Y el Tetramorfos, que evoca para el cristiano los cuatro Evangelios, representa la «Buena Nueva», la doctrina desconocida hasta entonces traída por Cristo a la tierra, y se refiere a su carácter angélico de Enviado del Padre[3].

El *Gelasium* del siglo VI se expresa así: Cristo es *Angelus, quia missus*, «Angel, porque es mensajero[4]»; de lo cual se hace eco la Iglesia latina al invocar así a Cristo: *Jesu, magni consilii Angele*, «Jesús, Angel del Gran Consejo[5]».

1. *Génesis* XVIII, XIX, passim.
2. Cf. Didron, *Histoire de Dieu*, p. 276.
3. Véase Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*. T. III, *Étude XX*, pp. 187, 292.
4. Cf. G. Hoffet, in *Regnabit*, févr. 1927, p. 195.
5. *Letanías de Santo Nombre de Jesús*.

Ya desde muy pronto, los comentaristas de los Libros sagrados designaron como manifestaciones del Verbo divino –que en las épocas siguientes será Cristo– a los Angeles, que en la Biblia transmiten a los humanos la palabra de Yahveh, por ejemplo los que se manifestaron a Abraham[1], a Jacob[2], a Moisés en la zarza ardiente[3]; también vieron este Verbo eterno en el ángel que reconfortó a los jóvenes hebreos en el horno de Babilonia[4]; le asimilaron el ángel de Yahveh y el jinete que, en Zacarías, están entre los arrayanes[5], y el ángel del *Libro de los Jueces*, que dice llamarse «el Maravilloso». Y es también el ángel de Yahveh, distinto de Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel; es incluso más que el Maleak de los hebreos, «es decir el Enviado de Dios, el Angel en el que está Dios[6]», es el Angel-Verbo del comienzo de las cosas «que estaba en Dios, que era Dios» según las palabras de San Juan[7]. Los comentaristas lo reconocen[8] en aquel Angel esperado del que habla Malaquías: «He aquí que os envío un mensajero que preparará el camino ante mí, y enseguida vendrá a su templo el Señor que buscáis, el Angel de la Alianza que deseáis[9]».

Los artistas se hacían a veces intérpretes[10] de estas opiniones teológicas: daban entonces a Jesucristo la apariencia convencional del Angel adoptada en la época en la que les había tocado vivir. Otras veces sustituían directamente a Jesús por el ángel bíblico: ese fue el caso de Nicolas Froment, que en el siglo XV, en su hermoso cuadro de la Zarza ardiente de la catedral de Aix-en-Provence, puso al Salvador entre las llamas del arbusto inflamado. A veces, incluso lleva alas como los ángeles, como vemos en el medallón central de una cruz de altar de factura medieval (Fig. I), y en el doble triángulo de una pintura bizantina del siglo XV (Fig. II).

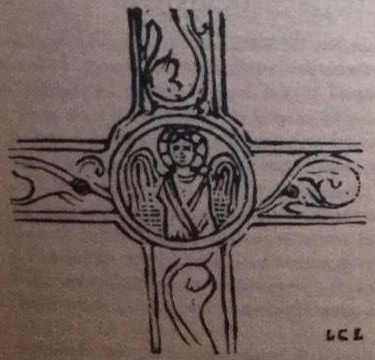


Fig. I. - Parte central de una pequeña cruz de altar: arte de la Edad Media (Cobre dorado). Colección del autor, procedente de la colección R. de Rochebrune.

Fig. II. - Pintura bizantina de la primera parte del siglo XV.

1. *Génesis*, XXII, 12. Véase también TERTULIANO, *De la Carne de Cristo*, V.
2. *Ibid.*, XXXI, 11.
3. *Éxodo*, III, 2.
4. DANIEL, *Profecía*, III, 42 y 92. Véase también MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 207.
5. ZACARÍAS, *Profecía*, I, 8-11.
6. Traducción de René GUÉNON, *Le Roi du Monde*, p. 33.
7. SAN JUAN, *Evangelio*, I, 1-3.
8. Véase L. SOUBIGOU, *Sous le charme de l'Evangile de saint Luc*, p. 43.
9. MALAQUÍAS, *Profecía*, III, 1.
10. DIDRON, *Histoire de Dieu*, y GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, p. 270, fig. 30.

II. LA FORMA HUMANA PRESTADA AL ÁNGEL EN EL TRANSCURSO DE LA ÉPOCAS

No es este el lugar para estudiar las distintas formas humanas elegidas por el arte cristiano para representar a los ángeles, y ocasionalmente a Jesucristo como Angel supremo; digamos tan sólo que, en los primeros siglos cristianos, los ortodoxos romanos y los gnósticos nos mostraron a los ángeles con cuerpo humano, vestidos con una túnica sujeta a la cintura y provistos de un par de alas de pájaro. El ambiente del primer milenio fue a veces más idealista: así, en el siglo VI, en una miniatura de *Kosmas Indicopleustes*, los ángeles aparecen formados por un rostro humano sobre varios pares de alas elegantemente dispuestas (Fig. III). El arte bizantino los muestra en radiantes visiones con suntuosas vestiduras de oficial o de heraldo del palacio imperial; por algo son los heraldos y los ministros del Emperador del Paraíso. El medievo occidental, durante la época romana, los representó de todas las maneras, pero siempre hieráticos y a menudo provistos de alas múltiples; en el antiguo portal de la abadía de San Benigno de Dijon, los ángeles tenían cuatro alas (Fig. IV)[1]; y en el tímpano de Notre-Dame du Port, en Clermont-Ferrand, los rodean tres pares de alas, tipo impresionante que puede permitir saludarlos con las palabras de Dante:

Fig. III. - El Serafín del *Kosmas Indicopleustes*, siglo VI. Cf. Dom LECLERCQ, *Dict. d'Arch. chrét.*, fasc. LXXIV col. 1579.

Fig. IV. - El ángel de San Benigno de Dijon. Escultura del s. XII, destruida. Según Dom PLANCHER, *Loc. cit.*

... Fuochi pii
Che di sei fannosi cuculla ...

«piadosas llamas que se forman un hábito con sus seis alas...[2]»

En la última parte de la Edad Media, el Angel se humanizó más y los maravillosos espíritus que pintó Fra Angélico son radiantes apariciones del tipo humano más deliciosamente idealizado.

Al propio tiempo, el hábito de representar a San Miguel con aspecto de caballero cubierto con su armadura llevó también a representar a veces ángeles anónimos con ese mismo atavío: por algo son los ángeles la milicia del Dios de los ejércitos celestiales. En Ewelme, en

1. Cf. Dom PLANCHER, *Histoire générale de la Bourgogne*, T. I, p. 515.
2. DANTE, *Divina Comedia, El Paraíso*, canto X.

Oxfordshire, el artista que a finales del siglo XV decoró la tumba de la duquesa de Suffolk hizo alternar alrededor los ángeles levitas y los ángeles caballeros; estos últimos, armados de pies a cabeza, llevan anchos escudos, y todos están provistos de alas replegadas[1].

Fig. V. - El Angel en una miniatura del siglo XIII en la que la representación de los nueve coros angélicos contiene nueve grupos de tres espíritus así representados. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT. *Manuel de l'Art Chrétien*, V, p. 239.

Los tres últimos siglos del medievo vieron adoptar una forma más inmaterial que redujo el Angel a un simple rostro humano enmarcado por dos alas, figura muy etérea que, mediante la supresión del cuerpo y de los miembros acerca el Angel al «Ave del Paraíso» de los simbolistas de aquella misma época. Esta creación, tímida y rara todavía en el siglo XIII (Fig. V) fue frecuentemente empleada a finales del siglo XV, por ejemplo en el bello círculo angélico que rodea el coro de la iglesia de Saint Séverin de París; pero este tipo tan elevado se vio rebajado enseguida por la aplicación materialísima que el Renacimiento hizo de él al aplicarlo a Eros, al amor profano.

III. LA FORMA HUMANA DE SATÁN

En las artes, Satán, el Angel caído, ha recibido a menudo la forma del Angel celestial; pero entonces lo delatan los indicios ignominiosos: pies de macho cabrío y orejas de fauno, pues es «el Angel de la lujuria»; por lo general tiene las alas membranosas como los murciélagos, pues es el «Príncipe de las tinieblas»; finalmente, nuestros padres proveyeron de cuernos su frente, pues es el jefe de las «Potencias del Mal», y lo dotaron de cola de mono, pues es el «Mono de Dios».

Y para indicar todavía más la decadencia del Angel maldito, los artistas lo representaban a menudo con las formas bestiales del macho cabrío, del sapo, de la salamandra, de la hidra, del dragón, del vampiro, del cerdo y de la serpiente. En cada capítulo de esta obra, o en casi todos ellos, encontraremos estas feas formas emblemáticas que se oponen a los divinos símbolos del Cristo glorificado.

Fig. VI. - El Satán de una miniatura del siglo XIV. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconogr. chrét.*, T. II, Pl. XX, nº 220.

1. Cf. P. Bover y F. Howard, *Les chantry-chapels anglaises, Bulletin monumental*, T. LXXII (1908), p. 338, pl. X.

CAPÍTULO OCTAVO

EL ÁGUILA

I. EL ÁGUILA DE LAS VISIONES BÍBLICAS

En el siglo XII, el arzobispo de Tours, Hildeberto de Lavardin, escribía estas palabras: «*Christus* HOMO, *Christus* VITULUS, *Christus* LEO, *Christus est* AVIS, *in Christo cuncto notore potes*[1].»

Christus est AVIS... Cristo es Ave. Lo es, en efecto, en la Emblemática cristiana en la figura de la paloma, del pelícano, del fénix, del cisne, del ibis, de la grulla, de la cigüeña y muchas otras menos conocidas; pero aquí se trata del primero y el rey de todos los pájaros, del águila real, cuyas características han impresionado desde siempre al espíritu de los hombres y conquistado su admiración.

La vio Ezequiel en su tiempo, rutilante como una brasa ardiente; y en la solitaria isla de Patmos, cuando los ojos de Juan Evangelista se abrieron a los infinitos horizontes del reino eterno, contempló a su vez lo que el viejo profeta sólo había entrevisto. Y regresaron el águila y los otros tres Animales, distintos, ya no para recorrer como centellas las ásperas riberas del Chobar mientras sus alas «cantaban como la voz de las grandes aguas», sino para agitar esas alas trémulas en las que centelleaban miles de ojos, mientras que todo el cielo aclamaba al Cordero triunfante, con la cadencia de ese ritmo inimaginable y en medio del resplandor de todos los rayos de los cielos.

Estas visiones de Ezequiel[2] y de San Juan[3] son la base cristiana y principal del simbolismo del águila, así como del león y del toro, pese a que, como en el caso de estos últimos, el águila ya era rica en atribuciones en tiempos anteriores.

II. EL ÁGUILA EN LOS ANTIGUOS PAGANISMOS

Los documentos fiables más antiguos sobre el valor emblemático del águila los encontramos en el Asia Central, y luego en los pueblos del Oriente mediterráneo.

Ya en la antigua religión de los hindúes era emblema de Vishnu[4], y en el arte de Caldea

1. Hildeb. DE LAVARDIN, *Oper.*, p. 1318.
2. EZEQUIEL, *Profecía*, I, 5-27.
3. San JUAN, *Apocalipsis*, IV, 6, 9.
4. Cf. René GUÉNON, *L'Ésoterisme de Dante*, p. 25.

el águila es el ave noble que acompaña al rey en sus imágenes, que doma al león, que ayuda al Hércules caldeo en su lucha contra los monstruos[1].

De igual favor gozó el águila en ese arte tan particular que fue el de los hititas del Asia Menor, de los que habla la Biblia en el *Pentateuco* y en el *Libro de los Reyes*, y que parecen haber tomado sus ásperas fórmulas artísticas de las regiones del Éufrates y el Tigris.

Fig. I. - El Aguila estilizada, según el *Hortus sanitatis*. Edición de 1539.

Es sobre todo en el arte religioso de Siria donde aparece el águila con tales significaciones que el cristiano pudo trasponerlas oportunamente al Señor Jesucristo.

El águila de los sirios y sus sentidos sagrados fueron estudiados de manera realmente luminosa por el sabio profesor belga Franz Cumont. Es en la región de Hierópolis, la ciudad santa de la gran diosa siria Atargatis, nos dice, donde más frecuentemente aparece el águila en los monumentos funerarios, con el papel de conductor de las almas «hacia los dioses celestiales»[2] (Fig. II). Tal vez esta concepción –y Cumont es de este parecer– la tomaron los sirios de las creencias babilónicas. La fábula de Etana, uno de los temas más populares de su mitología, parece en efecto autorizar esta opinión: habiendo tomado y devorado el águila las crías de la serpiente, ésta, para vengarlas, está a punto de hacer perecer al pájaro, alrededor del cual ha logrado enroscarse, pero Etana combate a la serpiente y libera al águila, que entonces lo lleva hasta el cielo, donde se apodera de las insignias de la realeza divina, que por lo demás no supo conservar.

Fig. II. - El Aguila siria en una lápida funeraria de Menbidj. Según Fr. Cumont.

Esta ficción, que encontramos representada en numerosos objetos artísticos babilónicos, no podía desconocerla la Siria antigua, que mantenía relaciones frecuentes con Babilonia. El caso es que, por extensión de la idea, el mito de Etana se convirtió en imagen del alma, y el ave regia se convirtió en ave «psicopompa», es decir que pasó a considerarse portadora, vehículo, de las almas bienaventuradas camino de su fuente celestial; porque, según las creencias semitas, las almas, descendidas a la tierra desde el sol, debían volver a éste después de la muerte de su funda corporal. Y los sirios debieron de aceptar este simbolismo tanto más fácilmente cuanto que, entre ellos, el águila era ya el ave del sol.

1. E. Mâle. *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 350.
2. Fr. Cumont. *L'Aigle funéraire des Syriens et l'apothéose des empereurs, Revue Historique des Religions*. T. LVII, nº 2, 1908, p. 120-166.

Como los egipcios, los pueblos antiguos de Asiria y de Caldea representaban sobre todo el sol en forma de disco provisto de dos alas extendidas, de dos grandes alas de águila; por algo eran los sirios los herederos de Asiria y Caldea. Ahí está probablemente el origen de la idea que les hizo esculpir con tanta frecuencia el águila en las estelas funerarias de sus muertos, el águila de alas «desplegadas», o sea fijadas en el momento de despegar del suelo hacia el espacio.

Encontramos también en el antiquísimo arte de Sumer el águila de cabeza de león, que reúne así la soberanía de la tierra y la del aire. Las recientes excavaciones de Tello nos han proporcionado muchos ejemplares de esta águila leontocéfala.

En Fenicia, el dios Melkarth de Tiro, nos cuentan, se inmoló a sí mismo por los hombres en una hoguera de la que, metamorfoseado en águila, se había ido volando al cielo, vencedor de la muerte[1].

Los griegos, y más tarde los romanos cuando fueron a Siria, tomaron del pueblo de aquel país la creencia oriental de que el Aguila sagrada llevaba las almas a la región de los dioses, y sin duda por eso en Grecia y Roma el águila se convirtió en el ave de Zeus y de Júpiter; y esa es también la razón de su presencia, en imagen, en la tumba de Platón[2] y también, al natural, en lo alto de la hoguera que se levantaba cada año en Tarso en honor de Sandan-Heracles, protector de la ciudad y cuya representación encontramos en las monedas de Tarso.

De ahí también, en Roma, la particular liturgia de la Apoteosis de los césares que habían sido juzgados dignos de tal honor: de lo alto de la inmensa hoguera piramidal que debía incinerar su cuerpo o su efigie, hacían escapar un águila encargada de, en su vuelo, llevarse a la morada de los dioses el alma del nuevo divinizado[3]. «Lo creían, nos dice Cumont, los autores nos lo afirman positivamente»[4] (Fig. III).

Fig. III. - Camafeo antiguo que representa la apoteosis de un césar.

Este rito, que no era exclusivo de los emperadores, se empleó para numerosos particulares. Sólo puedo remitir aquí al excelente estudio de Cumont antes citado, y a los autores antiguos[5].

El inestimable tesoro encontrado recientemente en Montalbán, en la provincia mexicana de Oaxaca, contiene, entre otros maravillosos objetos de oro y piedras preciosas, hermosas águilas de jade y oro de gran antigüedad. Prueban que en su tiempo, en el otro extremo del mundo entonces ignorado por nuestro continente, el águila había suscitado en el espíritu del hombre la misma atención que en nuestros padres de Europa y Asia[6].

1. Véase Ch. Vellay, *Le culte d'Adonis-Thammous*, p. 168.
2. Diógenes Laercio, IV, 44.
3. Cf. Jámblico, *De Mysteriis*, V, 12.
4. Fr. Cumont, *loc. cit.*, p. 135.
5. Herodiano, IV, 2-11. Dion Casio, LVI, 42. Luciano, *Peregr.*, 39, etc.
6. Véase *Excelsior*, 21 mars 1932.

También en la Galia, al menos en los últimos siglos de independencia, fue honrada el águila, y la encontramos en muchas monedas galas de aquella época, particularmente en las de Giamilos, jefe de los senones, que veremos más adelante.

III. EL ÁGUILA, EMBLEMA DEL TRIUNFO DE JESUCRISTO

Vino entonces el establecimiento del cristianismo, inmediatamente seguido de la creación de su liturgia y su simbolismo. En este último campo, el águila se convirtió en una excelente imagen de Cristo. Se aplicaron a su Persona y a su triunfal ascensión las palabras de Jeremías: «He aquí que como el águila subirá, extenderá sus alas sobre Bosra, y el corazón de los fuertes de Idumea será ese día como el corazón de una mujer en el parto[1]»; y también éstas del *Libro de los Proverbios*: «El camino del águila está en el cielo[2]». Por eso *La Llave* del pseudo Melitón de Sardes afirma que el Águila es Cristo: «*Aquila Christus*[3]».

Y cuando, extendidas las alas y fija la mirada soberana en el espacio infinito, el águila planea majestuosamente entre las siglas glorificadoras del Sol y de la Luna, como en el sarcófago nº IV de Letrán, es ilustración de las palabras paulinas: «Dios lo ha exaltado y le ha dado un nombre que está por encima de todo nombre; a fin de que en Nombre de Jesús toda rodilla se doble en el cielo, en la tierra y en los infiernos[4]».

Fig. IV.- El águila romana dominando el Mundo. Bronce de Marco Aurelio. Proc. Lassay, cerca de Loudun (Vienne). Colección del autor.

En otras partes, el Aguila se da como símbolo del Señor, y de la Divinidad del Hijo de Dios; *Dominus, et Divinitas Filii Dei*[5].

Al propio tiempo, resulta claro también que el ave gloriosa, que Roma convirtió en emblema de su triunfo y de su universal dominio a causa del papel que desempeñaba en la apoteosis de sus soberanos, de sus cualidades de ave conquistadora y de la dignidad de su porte (Fig. IV), se convirtió también para los cristianos, tras la conversión de Constantino y el edicto liberador del año 314, en emblema del triunfo de la Religión de Cristo sobre el paganismo perseguidor y de su difusión universal.

Fig. V.- Lámpara cristiana de Cartago. Véase L. DELATTRE, *Symboles Eucharistiques-Carthage*, p. 64.

Ese es probablemente el sentido que tuvo el águila en las lámparas cristianas del siglo IV en Cartago[6] (Fig. V) y otros lugares, y también en el hermoso fragmento de un sarcófago de Arles en

1. JEREMÍAS, *Profecía*, XLIX, 22.
2. SALOMÓN, *Proverbios*, XXX, 19.
3. *Clavis*, cap. VIII.
4. San PABLO, *Epístola a los Filipenses*, II, 9-10. Cf. Prof. PIPER, *De la représentation symbolique la plus ancienne du crucifiement et de la Résurrection de Notre-Seigneur Jésus-Christ, Bulletin Monumental*, 1861, p. 479.
5. *Speculge de Solemes*, II, p. LXXX.
6. Cf. Rev. P. DELATTRE, *Lampes chrétiennes de Carthage, Revue Art Chrétien*, 1890, p. 48, grab. nº 288, y *Symboles Eucharistiques de Cartage* (1930), p. 62-65

el que aparece el águila, planeando con las alas extendidas, llevando en el pecho una corona en cuyo centro de la cual puede verse todavía la mitad de un «Crismón» con la I y la X superpuestas[1].

IV. EL ÁGUILA, EMBLEMA DEL CRISTO CONDUCTOR DE LAS ALMAS HACIA DIOS

Nuestro lenguaje científico de hoy ha tomado del de los griegos antiguos dos palabras u tanto pesadas y carentes de gracia, pero que, como diría Rabelais, están llenas de «substantíf co meollo». La palabra «psicagogo» califica a todo aquello que contribuye a la conducción, la dirección de las almas, mientras que «psicopompo» se aplica a todo aquello que las elev las atrae hacia arriba y las empuja así hacia lo Bello, hacia el Bien, en una palabra, hacia Divinidad, que es la perfección misma en todas las cosas.

El papel de conductor de las almas «hacia los dioses celestiales» que los antiguos daba al águila fue conservado con muy buen criterio para el Águila-Cristo, pues no sólo es Él, Redentor, quien ha abierto a las almas las puertas de las esferas divinas, sino que durante propia vida terrena es precisamente Él quien, por infusión interior de su gracia, eleva hac Dios y hacia las alturas espirituales sus pensamientos que la materia quiere hacer pesados.

Por eso todos los antiguos doctores de la Iglesia de Oriente y de la Iglesia de Occiden aplicaron a Jesucristo el pasaje del *Cantar de Moisés*, en el *Deuteronomio*: «Como el águila q incita a su nidada y revolotea sobre sus polluelos, así Yahveh, el Señor, ha desplegado sus alas

El autor de la *Vid Mística*, hacia el siglo XII, escribió en el mismo sentido este pasaje el que se dirige al Cristo Redentor: «Más poderoso eres en tu vuelo que el águila, pues alzaste el vuelo a paso de gigante en la carrera de tu vida[3] para cumplir el misterio de tu encarnación, hasta el momento en que, semejante al águila que llama a sus polluelos, extendiste los brazos como alas en la cruz, y allí, planeando sobre nosotros, nos llamaste a ti, nos pusiste sobre tus hombros[4] y, con poderoso vuelo, nos elevaste hasta tu tabernáculo, hasta la feliz morada donde prodigas las ternuras de tu amor, los esplendores de tu gloria, hasta esa cena celestial a la que invitas a tus amigos...[5]» El Águila-Cristo, pues, se entiende aquí realmente como el «psicagogo» y el «psicopompo» que conduce y eleva nuestras almas hasta el cielo.

Así nos lo mostraron los antiguos llevándose hacia el Empíreo las almas de los soberanos (Fig. VI), por ejemplo la de Antonino[6].

Fig. VI.- El águila llevándose cielo un alma coronada. Lámpara antigua, según A. COMARMON, *Descript. des Antiquit. du Palais des Arts a Lyon*, Pl.IV, nº 380.

1. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, T. V, vol. I, col. 2.455, nº 4.704.
2. *Deuteronomio*, XXXII, 11.
3. Cf. DAVID, *Los Salmos*, XVIII, 6.
4. *Deuteronomio, loc. cit.*
5. *Vitis mystica*. Traduc. APPOLINAIRE DE VALENCE, p. 75.
6. Cf. FROEHNER, *Les médaillons de l'Empire romain*, p. 78.

La fábula del águila que lleva hacia el dios supremo de los griegos, hacia Zeus, al joven Ganimedes «se convirtió, dice Cumont, pese al carácter equívoco de este cuento erótico, en un símbolo de la ascensión del alma hacia los astros; sus episodios aparecen en las piedras tumularias y los sarcófagos» (Fig. VII)[1]. Es muy evidente que, al hacer figurar en tan graves monumentos el rapto de Ganimedes, los inspiradores de estas esculturas sólo tenían en mente el papel del ave sagrada y prescindían completamente del resto de la ficción.

Fig. VII.- El águila llevándose a Ganimedes al cielo, según la tapa de un espejo griego. Véase COLLIGNON, *Manuel d'Archéologie grecque*, p. 351, fig. 137.

Los primeros cristianos de los países clásicos, situándose por supuesto en el mismo terreno, ¿aceptaron emplear también en su simbolismo esta misma ficción, igual que en la Roma de las catacumbas adoptaron el tema de los amores de Eros y Psique?

Hay estudiosos que lo han pensado y han atribuido al arte cristiano distintas representaciones de este episodio mitológico, especialmente un mosaico de la catacumba romana de San Sebastián y un pedazo de tejido sasánida bordado. Dom Leclercq pone muy en duda los orígenes cristianos de estos dos documentos, basándose sobre todo en el carácter impuro de la ficción de Ganimedes[2]. Con todo, me parece posible que los cristianos de entonces, como los pitagóricos de su tiempo[3], prescindiesen completamente del lado condenable de la leyenda para considerar tan sólo el aspecto didáctico y elevado del papel del águila en el episodio en cuestión. Conocemos atrevimientos mayores.

Precisamente a propósito de esta escena del rapto de Ganimedes, los antiguos llamaron a Júpiter «Aguila simulada»[4]. Sin embargo es bien probable que no sea a él, sino a Jesucristo actuando como conductor del alma, a quien se ha querido evocar al representar en una de las puertas de San Pedro de Roma el rapto de Ganimedes.

Un jarrón antiguo, que reproduce Cloquet, muestra un águila que rapta a una mujer velada en vez de a Ganimedes; ¿no será ya una imagen del alma que representa para nosotros al niño al que amaba Zeus[5]? Esa alma que puede decir con Cathmor, el héroe de Irlanda: «Subo a las alas de un águila para alcanzar la gloria»[6].

1. Fr. CUMONT, *loc. cit.* p. 140.
2. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, T. VI, vol. I, col. 630.
3. Cf. J. CARCOPINO, *La Basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure*, pp. 111-117, fig. IX.
4. Véase NONO, *Las dionisiacas*, canto X.
5. Véase L. CLOQUET, *Élém. d'Iconographie chrétienne*, p. 305.
6. OSSIAN, *Poésies Gaëliques*, IV. (*La Guerre de Témora*).

«El águila de Júpiter, dice Guimet, adquiere valor de vida eterna utilizada especialmente en las representaciones de las tumbas de Siria[1].»

V. EL ÁGUILA PIRÓFORA

El águila, pájaro del Sol, fue entre los pueblos antiguos portador del fuego y la luz celestiales: el arte grecosármata lo representó en medio de las espiras solares (Fig. VIII); los griegos, y tras ellos los romanos, la representaron llevando entre sus terribles garras los rayos de Zeus-Júpiter; los egipcios y los asirios ponían sus alas al disco solar; toda la Antigüedad profesaba la creencia de que podía (y además de ella sólo el halcón) fijar largo tiempo la mirada en la intensa luz del sol y que ponía a prueba la legitimidad de sus polluelos haciendo que lo mirasen bien de frente desde su nacimiento, rechazando de su nido al aguilucho cuyos ojos parpadeaban ante los cegadores rayos[2] (Fig. IX). Nuestros autores cristianos de antaño no pasaron por alto esta ficción[3]. El águila juega con los rayos, decían los viejos poetas, cuando los más terribles desencadenamientos de rayos y truenos hacen temblar a todos los demás seres vivientes; y sin duda por eso los griegos antiguos clavaban águilas sobre sus puertas, para preservarse de las malas influencias de los ataques del rayo[4], que nunca, pensaban, alcanza a esta ave[5].

Fig. VIII.- El águila en las espiras solares. Cf. M. ROSTOVTZEFF, "L'art gréco-sarmate et l'art chinois de l'époque des Han", *Artibus*, Fasc. 3, 1924, p. 36.

Fig. IX.- El águila presentando al sol un mal aguilucho que aparta la cabeza. Escultura de la catedral de Estrasburgo, s. XIII. Cf. P. Ch. CAHIER, in *Nouv. Mélanges archéologiques*, 1874, p. 153.

También ahí se establecieron relaciones entre el águila y Cristo, que había dicho de sí mismo en el Evangelio: «Yo soy la Luz del mundo... He venido a traer el fuego a la tierra, y ¿qué puedo desear sino verla abrasarse?»

Este simbolismo de Cristo, fuego y luz, penetró la más antigua liturgia cristiana, y precisamente en este sentido también el sílex piróforo se convirtió en imagen emblemática del Salvador; por algo en el oficio del Sábado Santo se dice que la chispa que sale de él es la «*Lumen Christi*»; y por otra parte, así como el brillo del sol, decían, no ciega en absoluto al águila, así Cristo fue el único que, desde la tierra, pudo contemplar verdaderamente, mejor que Ezequiel y que Juan Evangelista, el íntimo esplendor de la naturaleza divina.

1. E. GUIMET, *Les Portraits d'Antinoé*, p. 30.
2. Véase PLINIO, *Hist. Natur.* L. X, 3.
3. Cf. Brunetto LATINI, *Li livres dou trésor*, Lib. I, CXLVII.
4. Cf. S. REINACH, *Académie des Inscriptions*, 4 mars 1907.
5. Cf. PLINIO, *Historia Natural*, II, 56.

VI. EL ÁGUILA, EMBLEMA DEL CRISTO COMBATIENTE

La lucha divina de Cristo contra el Ángel del Mal fue uno de los temas que la emblemática de los primeros tiempos cristianos empleó con más fortuna. El águila, ave de alto vuelo y de combate, no podía dejar de aportar su concurso. Los artistas griegos, escultores y monederos, la muestran en su triunfo sobre la serpiente[1] (Fig. X), y Giamilos, rey de los galos Senones, en el reverso de sus monedas, acuñó el triunfal final del mismo combate, pues el águila, en pleno vuelo, lleva atenazado en el robusto pico al reptil, que se retuerce y muere[2]. Una escultura galorromana de Payré (Vendée) representa la misma lucha simbólica del águila y la serpiente[3].

Fig. X.- Moneda griega de Elis.

También Oriente nos muestra el águila en su lucha contra la maliciosa serpiente, como en la historia de Etana. En la India, el águila es el ave *Garuda*, que combate al Nâga, imagen del Mal; lucha comparable, dice Guénon, a la de los *Devas* contra los *Asuras*, de los genios buenos contra los genios malos. Así, en todo el mundo antiguo, las ficciones religiosas y poéticas habían cantado su fuerza, su ardor, su valor y finalmente su triunfo, que es el del Bien sobre el Mal. El arte cristiano, al convertir el águila en imagen del Salvador combatiente, hace exactamente lo mismo.

Así, el águila ornamental de Akmin, en Egipto, de los primeros tiempos del cristianismo, está erguida sobre el lomo de un lobo, mientras que a su lado, Cristo en forma humana pisa un cocodrilo al que atraviesa con su lanza[4]. Es la doble afirmación, mediante el emblema y la imagen directa, de la victoria de Jesucristo sobre Satán.

Y también es Cristo y su triunfo lo que hay que ver en el sello de un oficial de la corte imperial de Bizancio, en el siglo VI, el «Scriman de los bárbaros», encargado de las relaciones diplomáticas con las naciones del norte del imperio. Es el mismo tema iconográfico que el de las monedas antes citadas: el águila que combate a la serpiente[5] (Fig. XI).

Fig. XI.- Sello de un gran dignatario bizantino, siglo VI.

El escudo oficial de México nació de una idea parecida: el águila, que alza el vuelo de un nopal espinoso, alza hacia el cielo la cabeza de la serpiente vencida, cuya cola sangra entre sus garras. Y es muy probable que también haya que reconocer a Cristo en ciertas fíbulas de arte godo que los visigodos arios contribuyeron a esparcir desde el mar Negro hasta nuestras tierras occidentales. Muchas, en efecto, tienen forma de águila en vuelo bajo y llevan en el pecho un escudo con una cruz, que más parece un escudo de honor que un arma defensiva y que, en este último caso, pudiera ser el emblema de la invulnerabilidad en combate de ese eterno victorioso que es Cristo (Fig. XII).

Señalemos que el águila mística de los godos no era el águila real, sino el quebrantahuesos, al que los escitas habían venerado más antiguamente[6]. Lo encontraremos más adelante.

1. Monedas de las ciudades de Locres, de Eubœa y de Elis. Cf. L. Ménard, *Hist. des Grecs*. T. I, p. 20.
2. Victor Clément Platt, *Catalogue de la Collection A...* p. 109, nº 1914 y Pl. XII.
3. Cf. Wattein-Necker, *Revue du Bas Poitou*, 1910.
4. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, T. I, vol I, col. 1052.
5. Cf. A. Parmentier, *Album Historique*, III, Livr. p. 47.
6. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, fasc. LXII, col. 1443.

Sucede a veces que en ciertas obras de arte heráldicas o hieráticas de antaño, la espada desnuda sustituye a la Serpiente, sujeta por una o las dos garras del Águila, y en tal caso la espada tiene igual sentido maléfico y maldito que el reptil mismo: es el emblema del Mal[1]. Esta analogía es todavía más segura, si puede decirse, y se impone todavía más cuando la espada tiene la forma sinuosa denominada flamígera, parecida a la de la serpiente que repta o que nada.

Fig. XII.- Fíbula de San Marino, según *Dict. d'Archéol. Chrét.* V. Fibule.

VII. EL ÁGUILA, EMBLEMA DE LA RESURRECCIÓN DE CRISTO Y DE LA DEL CRISTIANO

Volvamos a las ficciones antiguas, puesto que de ellas nacieron tantos emblemas y tantos símbolos de los que los primeros maestros de nuestra religión sacaron elevadas y profundas lecciones.

Las de los países de Oriente, que nos muestran el águila elevándose hasta el sol, hasta la morada de los dioses, decían que esta ave se acercaba tanto al astro divino que a veces, en su vejez, se le calcinaban las plumas y la carne misma se le secaba casi toda; pero que al regresar a la tierra, el ave se zambullía por tres veces en el agua viva de una fuente y salía de ella regenerada, con toda la plena «juventud» de sus primeros años.

Esta fábula era ya muy antigua cuando nació la Iglesia, puesto que David se inspiró en ella: «Es Dios quien sacia de dicha tus deseos, y quien renueva tu juventud como la del águila[2]».

Con San Epifanio, San Isidoro y San Ambrosio, estas palabras y el simbolismo antiguo del águila revivificada, casi todos los maestros antiguos de la doctrina cristiana los aplicaron a la resurrección del Señor: «Hablando con propiedad, no hay más que una sola y verdadera águila: es Jesucristo, nuestro Señor, cuya juventud fue renovada cuando resucitó de entre los muertos. Tras haber dejado, en efecto, los despojos de un cuerpo corruptible, refloreció revistiendo una carne gloriosa[3]».

Ernest Hello[4] y Huysmans[5], para citarlos sólo a ellos entre los autores modernos, han adoptado también esta interpretación.

A causa de la regeneración encontrada por el águila en la fuente de la salud, los antiguos orientales habían convertido a la real ave, no en emblema de la resurrección de los cuerpos, sino en la imagen de la inmortalidad del alma, y ese es uno de los títulos que hicieron que los sirios la adoptasen como genio protector de sus tumbas[6].

1. Cf. R. Guénon, "Hermès", *Le voile d'Isis*, T. XXXVII, nº 148, p.197.
2. David, *Los Salmos*, CII, 5.
3. San Ambrosio, *Sermo in Append.*
4. E. Hello, "Unité", *Revue du Monde Catholique.*
5. Huysmans, *La Cathédrale*, Édit. Crès. T. II, p. 228.
6. Fr. Cumont, *loc. cit.*, p. 145.

Ya veremos, cuando estudiemos el simbolismo del halcón, que esta ave, en las lápidas funerarias de los primeros cristianos de Egipto y Etiopía, tenía el mismo sentido que el águila en las tumbas de Siria.

En Occidente, la presencia del águila en los monumentos sepulcrales del primer milenio cristiano es de la mayor rareza: lo encontramos, sin embargo, en una tapa de sepulcro, hecha de piedra, procedente del cementerio merovingio de Antigny (Vienne)[1] acerca del cual me escribía en 1913 el erudito profesor J. P. Kirsch, de la universidad de Friburgo: «La figura de ave del sepulcro de Antigny me parece que es realmente un águila, y en ello el monumento es único en todo Occidente, por lo que se refiere a la época de la antigüedad cristiana; sólo tiene analogía en las estelas egipcias[2]».

VIII. EL ÁGUILA Y LA VIDA

En muchos lugares de esta obra tendré que atreverme a decir, porque es la verdad, que en diversas épocas los místicos cristianos se preocuparon de afirmar que reconocían en Jesucristo al autor de la vida, al Creador, al Principio mismo de nuestra vida física, hasta el punto de que, a la hora de manifestar tal afirmación, no retrocedieron ante expresiones escritas, y sobre todo ante imágenes cuyo atrevimiento y realismo nos desconciertan hoy en día.

Fig. XIII.- La Llave de Vida de los antiguos egipcios.

Los de Egipto, durante los siete primeros siglos, herederos del tesoro de los emblemas milenarios de sus religiosos antepasados, tomaron de él ese jeroglífico tan particular que es el *Anj*, la «Llave de la vida» que los dioses y los faraones divinizados tienen en la mano, signo lleno de enigmas que ponían en relación de ideas a la Divinidad y al misterio terreno de la generación de los seres, sobre todo de la generación humana (Fig. XIII).

Con el cristianismo, el *Anj*, «Llave de la Vida», se convirtió en la «Cruz de la Vida», sin que nada cambiase en su forma de tau coronada por un bucle; como la tau era una de las formas orientales de la cruz, el conjunto del Anj secular tomó también el nombre de «Cruz ansada».

Ese es el motivo de que el águila egipcia nos aparezca a veces llevando en el pico la «Cruz de la Vida». Uno de los más bellos ejemplos lo descubrió Clédat en un fresco del siglo V, en la capilla de Bauit. Así describe su feliz hallazgo:

«En la parte central (de los muros superiores y de las paredes de la capilla) entre las dos ventanas, hay pintada una cruz ansada enmarcada de follaje verde. Los brazos y el bucle de la cruz están adornados de gemas de diversos colores, el interior del bucle lo ocupa un rosetón; en los dos extremos del tímpano y a cada lado de las ventanas se ha representado un águila, AETOC, con las alas desplegadas. En el cuello, el ave lleva un collar adornado con tres bolas; en el pico también lleva una cruz ansada. Encima de la cabeza del ave se han dispuesto horizontalmente tres coronas, y en cada una está pintado el monograma de Cristo, A y W. Es bien evidente que aquí la representación del águila simboliza a Cristo[1].»

Sí, indudablemente, y el Águila Cristo de Bauit es el Cristo que lleva la vida en su boca, es el Verbo creador, el Verbo y la Vida.

También en Occidente se relacionaron el águila y la cuestión de la vida, pero su expresión hay que buscarla en las supersticiones de la Edad Media, reflejos deformados de tradiciones ya entonces casi totalmente olvidadas, o llegadas de Oriente con transformaciones, a través de Plinio o Dioscórides, o mucho más tarde con los peregrinos y los cruzados.

Así, una piedra, llamada *Piedra de Águila*, geoda de hierro hidroxidado que contiene un núcleo móvil, estaba considerada un talismán muy buscado: en su *Huerto de la Salud*, Jehan de Cuba, que escribía a finales del siglo XV, se refiere a ella en estos términos: «El Águila en su nido tiene una piedra llamada etitas, la cual piedra toma el águila contra el gran calor que naturalmente tiene, y la pone en su nido a fin de que sus huevos no perezcan por su gran calor: pues a esa piedra no puede dañarla el calor del fuego. Y hay algunos otros filósofos que dicen que pone en su nido dos piedras que son denominadas acatas sin las cuales no pueden sus huevos abrirse[2]».

Otros autores antiguos atribuyeron a esta piedra origen solar. Las piedras consideradas de este tipo se ponían en contacto con las mujeres durante las labores del parto para favorecerlo; volveremos a hablar de esta piedra en el *Lapidario de Cristo*.

IX. EL ÁGUILA, EMBLEMA DE LA GRACIA DIVINA Y DE LA JUSTICIA

El águila, que ascendía hasta el Olimpo pagano para llevar a él las almas, regresaba como impregnada del favor de los dioses. Y cuando el alma recta, el justo de antaño, ofrecía una hecatombe a Zeus o un holocausto a Juno para hacérselos, creía él, favorables, se imaginaba su benevolencia descendiendo del cielo sobre su sacrificio y sobre él, como el águila que desciende de las alturas celestiales hacia el suelo. Era la noción y el itinerario de la gracia tal como se los podía imaginar un buen pagano de Alejandría, de Cartago, de Atenas o de Roma.

Cuando la teología cristiana hubo establecido sus precisiones dogmáticas, conservó el emblema del águila como imagen de la gracia. Así, Simeón de Salónica dice que «en la ordenación de los obispos, el águila de alas inmensas simboliza la gracia», que desciende sobre el recipiendario[3].

Tal haya que ver en esta acepción la razón que hizo, en la Edad Media, modelar en forma de águila vasijas con destino litúrgico o monástico, como la hermosa águila de oro de Suger, que formaba parte del tesoro de la antigua abadía de Saint-Denis, cerca de París (Fig. XIV).

Emblema de la gracia celestial, el águila fue tomada por el simbolismo cristiano como uno de los atributos de la virtud de Justicia, puesto que era emblema de la fuerza que recom-

1. Musée du Baptistère Saint-Jean, Poitiers. Véase Rev. P. C. DE LA CROIX, "Cimetières et sarcophages mérovingiens de Poitou", *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, nº 3, 1886, y tirada aparte, p.25. Véase también Dom LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, T. II, v. II, col. 3.279.
2. J. P. KIRSCH, *Carta al autor*, 12 de febrero de 1913.

1. L. CLÉDAT, *Le Monastère et la nécropole de Baouit*, T. II, p. 149, pl. 93.
2. J. DE CUBA, *Hortus sanitatis*, Édit. de Philip Le Noir, 1539, II, Part. III, *des Pierres*, X.
3. MIGNE, *Patrologie grecque*, C. CLV, col. 404.

Fig. XIV.- Vasija antigua de pórfiro, en el siglo XII se la dotó de una montura de oro en forma de águila (Museo del Louvre).

pensa y castiga. Monseñor Barbier de Montault ha expuesto así este simbolismo: «La Justicia misma fue puesta a la sombra de las alas del Águila imperial. En Dante[1], no sólo los grandes justicieros, sino la Justicia misma, habitan en el Águila imperial, como un emperador habita en un palacio, o más bien, esa águila, que está viva, habla y modela en caracteres de escritura la sentencia de Salomón: *Diligite, justitiam, qui judicatis terram.* Está hecha de la sustancia misma de los justicieros: cerca del ojo, que discierne lo verdadero de lo falso y ve claramente al justo, el arco de la ceja del águila se compone de Trajano, Ezequías, Constantino, Guillermo el Bueno y el misterioso Rifeo, cinco grandes justos o justicieros...» Reproduzco el pasaje, pero hay que releer a Dante para entenderlo bien.

X. EL ÁGUILA, EMBLEMA DEL CRISTIANO

Como la mayoría de los emblemas del Salvador, el águila representa también al Fiel, su discípulo. La fábula del águila que recobra su juventud simbolizó la resurrección del cristiano lo mismo que la de su Dios. Y la fuente regeneradora cuya agua procuraba al águila una nueva vida fue, en la literatura mística, imagen de la pila bautismal cuya agua regenera las Almas. Por eso San Máximo de Turín hace del águila la imagen del neófito, que mediante el bautismo es renovado e iniciado en una vida nueva[2].

El pasaje de San Lucas en el que el Señor dice a sus discípulos que «allí donde esté el cuerpo, allí se juntarán las águilas[3]» fue interpretado así por los comentaristas de los Evangelios: El «cuerpo» es Cristo, divino sol de las almas, y las águilas son los fieles que se elevan hacia Él.

El alma, en efecto, mediante su esfuerzo hacia Dios, se eleva, se exalta y vive así, como el águila, en las regiones superiores: la teología define la oración: «una elevación, una ascensión del alma hacia Dios».

Fig. XV.- El águila orante de Alepo. Según Fr. Cumont.

En ese mismo sentido llama Dante a San Juan «el Águila de Cristo[4]».

Los propios paganos lo pensaron así: en una estela siria y precristiana de Alepo, descubierta por Victor Chopot[5], vemos el águila provista de dos brazos humanos levantados hacia el cielo en la postura oriental de adoración y súplica (Fig. XV). Franz Cumont explica así esta escultura:

«Las manos alzadas que figuran en esta estela hacen el gesto de la oración: son las del fiel que invoca la protección divina. Este símbolo se encuentra bastante a menudo representado en las tumbas (sirias), y la súplica, señalémoslo, se dirige particularmente al sol[6].»

Los brazos y las manos están alzadas para orar, y las grandes alas del águila van a desplegarse para llevar hacia el Sol divino el alma suplicante y su plegaria.

1. Dante, *La Divina Comedia*, Paraíso, Cantos XVIII, XIX y XX.
2. En *Bibliothèque des P. P.*, T. IV, p. 27. Ap. Martigny, *Dictionnaire des Antiquités Chrétiennes*, p. 25.
3. San Lucas, *Evangelio*, XVII, 37.
4. Dante, *Paraíso*, Canto XXVI.
5. V. Chopot, *Bulletin de la correspondance Hellénique*, T. XXXVI, 1902, p. 175, fig. 18.
6. Fr. Cumont, *Loc. cit.*, p. 130.

En oposición, pudiera decirse, a esa Águila que toma impulso hacia Dios, el medievo representó el alma pecadora, el alma caída y como encadenada a la tierra en las redes de sus vicios, con un águila a la que unas serpientes tienen ligada y mantienen en el suelo: en un soberbio capitel del siglo XII, en Saint-Martin de Nevers, hay dos águilas cautivas de los abyectos reptiles (Fig. XVI).

Fig. XVI.- Capitel románico del siglo XII en Saint-Martin de Nevers.

XI. EL SIMBOLISMO DEL ÁGUILA DURANTE LA EDAD MEDIA Y EN ÉPOCAS POSTERIORES

Es indiscutible que en la arqueología medieval de las tierras de Occidente son raras las representaciones del Águila-Cristo, al menos las que se presentan con caracteres que imponen la certidumbre, porque, si bien ciertas obras artísticas más antiguas son bastante expresivas para manifestar claramente la intención de su autor, no ocurre lo mismo con las figuras multiplicadas en la Heráldica nobiliaria de Europa o en la escultura románica de Francia, por ejemplo. Con todo, se han señalado algunas excepciones.

En la iglesia de Saint-Nectaire de Auvernia, del siglo XII, aparece el águila en dos lugares. «Hay en esta iglesia, dice el padre Rochias, párroco de Saint-Nectaire, dos capiteles cada uno de los cuales nos muestra tres águilas con las alas desplegadas y extendidas en forma de brazos de cruz. La del medio tiene la cabeza derecha y parece viva. Las otras dos tienen la cabeza inclinada sobre el pecho y parecen muertas; el pico del de la derecha ha quedado entreabierto en la posición en la que la ha sorprendido la muerte. En la fauna simbólica, el Águila, reina de los aires, es imagen de Cristo. Las de estos capiteles tienen todas las trazas de representar a Cristo en la cruz: el de la cara principal es Cristo todavía vivo, y las de las caras laterales, Cristo muerto...»[1]

1. G. Rochias, *Monographie de l'église de Saint-Nectaire.*

Yo no me atreveré a decir lo mismo, puesto que tan sólo la conozco por una imagen demasiado escueta, de la hermosa águila que se alza en lo alto de una columna en el claustro románico de Saint-Trophime de Arlés, ni tampoco de las águilas que se ven en los capiteles de la catedral de Parenzo de Istria, levantada por el obispo Eufroso[1].

La impronta de un sello caballeresco del siglo XIII, muy oxidado, que poseía en Maillezais (Vendée) Paul Allaire de Lépinay, llevaba un escudo con una cruz en la que había un águila de alas desplegadas, y este motivo heráldico, en el que creo que es posible ver la imagen de Cristo en la cruz (Fig. XVII), coincide con el que llevan en el centro unas hermosas cruces de oro procedentes de sepulturas lombardas, del siglo VIII o del X, publicadas por Dom H. Leclercq y por el barón J. de Baye (Fig. XVIII)[2].

Puedo citar además un pequeño broche nantés de libro gótico, adornado con un águila cuya cabeza lleva el nimbo crucífero, generalmente reservado a Cristo. Y este objeto, por su uso bibliológico, se relaciona con una cubierta de marfil de libro bizantino del siglo IX, de la colección Stein, en la que el Salvador, representado en forma humana, está rodeado de los cuatro Animales misteriosos: a sus pies, el León y el Buey adoran al Cordero místico, su imagen; y encima de Él, el Hombre alado y el Águila adoran a otra Águila, el Águila Cristo, encerrada como el Cordero en un nimbo glorificador[3]. Y también hemos de ver al Salvador en esa águila nimbada que aparece en un esmalte español, bastante poco logrado, cuya imagen debo al conde R. de Rochebrune (Fig. XIX).

Fig. XVII.- El Águila en la cruz heráldica. De una impronta de sello del siglo XIII.

Fig. XVIII.- El Águila en el centro de una cruz lombarda, siglo VIII aproximadamente.

Fig. XIX.- Esmalte español, s. XV-XVI.

XII. EL ÁGUILA, EMBLEMA DE SATÁN, EL ANTICRISTO

Hemos visto en un estudio anterior que el león, emblema sobre todo de la realeza y la resurrección de Cristo por sus eminentes cualidades, por sus perfecciones reales o ficticias, también lo fue de Satán, el Anticristo, porque, en palabras de San Pedro, es el animal de presa que ruge y trata de devorar. Igualmente el águila, que también es ima-

1. Cf. Didron, *Annales archéologiques*, 1852, p. 217.
2. Dom Leclercq, *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne*. T. III, vol. II, col. 3098, grab. nº 3396. Véase también J. de Baye, *Études archéologiques Industrie longobarde*. 1888, pl. XV.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, sept. 1878, p. 279.

gen de Cristo en muchos aspectos, fue tomada para representar a Satán, el falso Cristo, porque, si bien es ave noble y magnífica, también es rapaz destructora; y ya por esta condición la clasificó el *Deuteronomio* entre los animales impuros, cuya carne no debían comer los israelitas[1].

Se sabe que uno de los primeros emblemas escogidos para representar a Cristo fue el pez, que por analogía se tomó como imagen del fiel. Por este último motivo se asoció al águila para darle a ésta su sentido satánico: representaron un águila «pisando» con las garras un pez, y a menudo picoteándolo.

Es un hecho real, según parece, que el águila se abalanza a veces desde las alturas sobre los peces que duermen confiados en la superficie de las aguas y se los lleva para comérselos. Cuenta la tradición que el emplazamiento del castillo feudal de Lourdes fue señalado de este modo por un águila que fue a aquel lugar a devorar un pez del río Gave. Esta costumbre del águila, por lo demás, había llamado la atención de los antiguos, pues la vemos representada en una moneda de plata de Haeven y en la ornamentación de los cuernos de oro de Galecio[2], tras haber figurado en las monedas de oro de la ciudad de Sinope en tiempos de la dominación griega, hacia el año 375 antes de nuestra era (Fig. XX).

Fig. XX.- Moneda antigua de Sinope. S. IV a. de C.

En el siglo XV, Jehan de Cuba, hablando del águila, se expresaba en estos términos: «Tiene la vista tan aguda que, desde el aire donde se encuentra tan alta que apenas se la puede ver, ve nadar los pececillos en el mar y se deja caer dentro como una piedra, y toma el pez y lo saca a la orilla para comérselo...[3]» Así hace el diablo con el alma.

Fig. XXI.- Terracota del Poitou del *Musée des Antiquaires de l'Ouest*, Poitiers, época merovingia.

En la Galia encontramos la misma escena en un medallón de alfarería roja galorromana procedente de los hornos de Sézane (Puy-de-Dôme), alfares que estuvieron en funcionamiento aproximadamente entre los años 110 y 250, según la cronología de Déchelette. No creo que este tema pueda ser cristiano.

No ocurre lo mismo con una gran terracota poitevina merovingia, que data aproximadamente del siglo VII, cuyo molde se encuentra en el Musée des Antiquaires de l'Ouest, en Poitiers. En ella aparece el águila llevándose al pez en su vuelo (Fig. XXI).

Una placa de bronce del cementerio franco de Marchéleport representa igualmente la agresión del pez por parte del águila[4] y este mismo tema figura también en el centro del gran

1. *Deuteronomio*, XIV, 12.
2. Cf. Rev. *Artéhace*, nº xvii, 1925, p. 68.
3. J. DE CUBA, *Hortus animatis*, Ed. de Ph. Le Noir, 1539, *Des Oyseaulx*, 2 Part. c. I.
4. *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et Liturgie*, fasc. 110-111, col. 1815, fig. 7.540, nº 12.

mosaico de Santa María de Capua, iglesia de la época bizantina[1]. En un muro exterior de la hermosísima iglesia de Ploaré, en la diócesis de Quimper, que data de finales del siglo XV o de comienzos del XVI, hay una piedra más antigua, aprovechada, que representa ingenuamente el águila raptora «que se deja caer como una piedra», según la expresión de Jehan de Cuba, sobre los pobres peces para capturarlos (Fig. XXII).

Fig. XXII.- El águila descendiendo sobre los peces. Piedra de granito esculpida, finales de la época medieval. Iglesia de Ploaré (Finistère)

En otra parte, en obras de arte cristiano, el águila sujeta una liebre, como es el caso de las antiquísimas monedas de Agrigento (402-406), o bien sujeta entre sus garras un corderito.

En estos casos se trata desde luego del águila rapaz que mata, antítesis del águila de Bauit, que trae la vida; es la imagen del raptor de almas, antítesis del águila psicopompa que lleva las almas al Cielo; el águila que anatematizó San Gregorio: «*In sacras Scripturas vocabulo aquilae aliquando maligni spiritus raptores animarum designantur*[2]».

Por otra parte, a causa de la áspera altivez de sus actitudes, ciertos autores del medievo hicieron del águila la imagen del demonio del orgullo implacable[3]. Tiene este papel en un manuscrito del siglo XIII de la Bibliothèque Nationale en el que sirve de atributo a un rey que cabalga un león[4].

Algunos doctores trataron de rehabilitar el gesto carnicero del águila: cuando cae de las nubes como el rayo sobre los peces de las aguas tranquilas, dicen San Bruno de Asti, San Isidoro y San Anselmo, es imagen del Salvador pescador de almas, que las lleva a tierra para elevarlas al cielo, pero su interpretación favorable encontró muy poco eco, y el águila raptora siguió siendo imagen de nuestro incansable enemigo.

* * *

Este es el resumen de lo que fue el águila en el tesoro de los emblemas de nuestro Señor Jesucristo. Si bien nunca tuvo la popularidad del cordero, del pelícano o del pez, si bien sus representaciones fueron relativamente raras, no deja de ser con todo uno de los emblemas más ricos en sentido y uno de los que aunaron más perfectamente el simbolismo religioso de los antiguos paganos con el de la religión cristiana.

Al águila regiamente noble, la Simbología cristiana de Occidente le opuso el *Buitre* «cobarde y carroñero». Encontraremos más adelante esta ave a la que el Oriente africano dio un aspecto no sólo menos deplorable, sino glorioso.

1. *Ibid.*, T. II, vol. II, col. 2075.
2. S. GREGORIO, *Milleloquium morale*, Ed. de Lyon, 1700, p. 83.
3. Cf. J. K. HUYSMANS, *La Cathédrale*, Ed. Crès. T. II, p. 225.
4. Cf. L. CLOQUET, *Éléments d'iconographie chrétienne*, p. 249.

CAPÍTULO NOVENO

EL TETRAMORFOS

I. EL ASPECTO DEL TETRAMORFOS

Inspirándose sobre todo en el texto de la visión de Ezequiel, los artistas cristianos representaron la mayoría de las veces a los cuatro Animales sagrados por medio de sus cuatro cabezas engarzadas por el cuello sobre un cuerpo humano. Pero en la composición de esta extraña imagen hay a veces algunos detalles tomados de San Juan, como por ejemplo el empleo de seis alas en vez de cuatro y los numerosos ojos que también a veces cubren algunas partes del Tetramorfos; e incluso la visión de Isaías referente a los Serafines parece haber ejercido cierta influencia en varias de estas representaciones[1].

Fig. I.- El Tetramorfos de Vatopedi, en el Monte Atos. Siglo XI.

He aquí algunas de estas herráticas y sorprendentes figuras:

La primera, que data del siglo XI, está pintada al fresco en el monasterio de Vatopedi, que forma parte del complejo religioso del Monte Atos, en Grecia (Fig. I). El ser que presenta está provisto de seis alas, y sus pies, humanos, descansan sobre ruedas aladas; tiene oceladas de ojos cada una de las alas[2].

La segunda imagen tetramórfica, también del siglo XI, está pintada en miniatura en la Biblia de Lobbes, que se encontraba en el siglo XIX en el seminario de Tournay (Fig. II). Se inspira únicamente en Ezequiel, tiene tan sólo cuatro alas y pezuñas de bóvido[3].

Fig. II.- Tetramorfos del Museo de Tournay (siglo XI).

1. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art Chrétien*, T. III, p. 233.
2. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Op. cit.* T. III, p. 232.
3. Cf. Mgr. B. de Montfaucon, *Traité d'Iconographie Chrétienne*, T. II, p. 289, pl. XXXVI.

El tercer Tetramorfos se encuentra en una placa esmaltada del Museo del Louvre que parece datar del siglo XIII (Fig. III); el número de las alas no está bien definido, y una de ellas forma sobre el pecho humano una especie de escudo ocelado de contorno cordiforme[1].

El cuarto Tetramorfos, de arte bizantino y acaso menos antiguo que los otros dos, me fue comunicado por el Rev. P. Léon de Lyon, conservador del Museo Franciscano de Roma; el original es una pintura procedente de la región de Esmirna: las seis alas y los brazos del Ser humano aparecen en una notable disposición cruciforme (Fig. IV).

Algunos artistas antiguos se aventuraron a hacer Tetramorfos fantasiosos que en su mayoría no son hallazgos felices: así, el iluminador del *Hortus Deliciarum*, de la abadesa Herrarda de Lansberg, pintó en el siglo XIII las cuatro cabezas heráticas sobre el cuerpo de un cuadrúpedo, singularidad que vemos también en una vidriera de Friburgo de Brisgovia[2]. A veces ese cuadrúpedo incluso lleva un pie de hombre, una zarpa de león, una pezuña de toro y una garra de águila: el tipo del tema bíblico ya es de por sí suficientemente extraño para poder permitirse complicarlo todavía más.

Fig. III.- Tetramorfos del Museo del Louvre (siglo XIII).

II. EL TETRAMORFOS, EMBLEMA CUÁDRUPLE DE JESUCRISTO

Tal como lo representan las imágenes reproducidas en estas páginas, el Tetramorfos realiza en un solo conjunto los grandes caracteres místicos que los Padres de la Iglesia y los Doctores antiguos atribuyeron a Jesucristo. En conformidad con ellos, en el simbolismo medieval, el cuerpo y el rostro humanos del Tetramorfos recuerdan al «Hijo del Hombre, que por nosotros los hombres y por nuestra salvación bajó del cielo[3]»; la cara del león dice que es rey; la cabeza del toro de los sacrificios expresa que es a la vez sacerdote y víctima; y la del águila proclama que, siendo Dios al tiempo que hombre, bajó del cielo y a él regresó.

Y también en conformidad con los maestros de la fe cristiana escribió en la Edad Media Pedro de Capua estas palabras: *Fuit homo nascendo, vitulus moriendo, leo resurgendo, aquila as-*

1. Según Grimouard de Saint-Laurent, *Op. cit, loc cit.*
2. Cf. Comte de Bastard, *Vitraux de Bourges*, IV-XII.
3. *Breviario romano. Misal. credo de Nicea.*

cendendo. «Fue hombre por nacimiento, ternero por su muerte, león por su resurrección y águila por su ascensión[1]»

En el siglo XII, el arzobispo de Tours, Hildeberto de Lavardin, se expresaba así por su parte:

Christus Homo, Christus Vitulus, Christus Leo, Christus
Est Avis, in Christo cuncta notore potes.
Est Homo dum vivit, Bos dum moritur, Leo vero
Quando resurgit, Avis quando superna petit[2].

Que puede traducirse literalmente así:

Cristo es Hombre, Cristo es Ternero, Cristo es León, Cristo es Ave; en Cristo puede expresarse todo. Es Hombre cuando vive, Buey cuando muere, es León cuando resucita y Ave cuando sube a los cielos.

Fig. IV.- Tetramorfos de arte bizantino.

Y se diría que hay una paráfrasis de este texto en estas líneas del manuscrito medieval nº 102 de la biblioteca de la ciudad de Lille, hablando de Jesucristo:

«Primero, de su humanidad, porque tiene cara de hombre; en segundo lugar, de su Pasión, porque tiene cara de buey; en tercer lugar de su resurrección, porque tiene cara de león; en cuarto lugar de su divinidad, porque tiene cara de águila...

«Y razonablemente (los) IIII evangelistas predican estas IIII materias de Jesús porque fue, primero hombre, que nació de virgen temporalmente; en segundo lugar buey en su Pasión, cuando sufrió tormento; en tercer lugar león en su resurrección cuando resucitó con gran fuerza; y en cuarto lugar, águila, cuando en la ascensión subió tan alto[1].»

Incluso cuando los artistas separaron unos de otros los cuatro Animales para agruparlos alrededor del Salvador como emblemas de sus cuatro Evangelistas, atribuyendo el Hombre a San Mateo, el León a San Marcos, el Toro a San Lucas y el Aguila a San Juan, estos Animales se siguen refiriendo a Cristo, pues entonces representan a los cuatro libros evangélicos más que a sus autores, los libros que constituyen los cuatro joyeros de la historia, de la doctrina y de los preceptos de Cristo. Por eso en tal caso los artistas siempre lo representaban con la actitud del maestro que enseña.

Ese fue el tema preferido del siglo XII para la ornamentación de los portales principales de las grandes iglesias: así lo vemos en las catedrales de Chartres, Le Mans, Bourges y Angulema; en las iglesias monásticas de Moissac, Charlieu, Lavaudieu, Saint-Bénigne de Dijon, y también en Saint-Sernin de Toulouse, en Saint-Trophimes de Arlés, en Semur en Brionnais, etc.[2].

Agreguemos que en ciertos casos los Animales representan realmente a los cuatro Evangelistas de manera personal; tal es el caso, por ejemplo, en una vidriera de Brou del siglo XVI en la que están uncidos al carro triunfal del Salvador, cuyas cuatro ruedas empujan los doctores de la Iglesia[3].

El Tetramorfos, sobre todo en su aspecto hierático de un solo Ser de rostros múltiples, condensa en sí los diversos sentidos crísticos de los cuatro Animales que lo componen, y esta «forma» impresionante, tomada en el ámbito mismo que ocupa el Eterno, velado para nosotros por el misterio, posee tal fuerza que se lleva al pensamiento infinitamente lejos del plano terreno en el que vivimos efímeramente para prosternarlo ante un Cristo estabilizado en una apoteosis eterna.

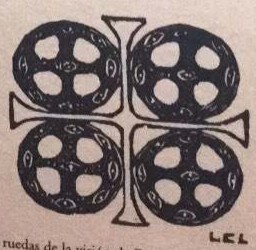


Fig. V.- Las ruedas de la visión de Ezequiel. Iluminación de un «canon» de altar español o portugués. Siglo XVI.

1. *Speculum de Salomon*, T. III, pp. 2, 16.
2. Hildeberto de Lavardin, *Op. 1318.*

1. Cf. de la Fons-Melicocq, *Annales archéologiques*, T. XVII, 3 lib. 1857, p. 177.
2. Cf. Émile Male, *L'art religieux du XII. siècle en France*, passim.
3. Véase Barbier de Montault, *Traité d'iconographie Chrétienne*, T. I, p. 248 y Pl. XIII, nº 141.

TERCERA PARTE

DE ALGUNAS PARTES DEL CUERPO HUMANO

CAPÍTULO DÉCIMO

EL CORAZÓN HUMANO

Concederé aquí únicamente unas cuantas páginas al simbolismo crístico del corazón humano, con la esperanza, si Dios lo permite, de dedicar a este tema un estudio mucho más largo.

Echemos primero una rápida ojeada a los cultos del mundo precristiano.

I. EL CORAZÓN ENTRE LOS ANTIGUOS

Si hemos de creer a ciertos estudiosos, ya en los tiempos neolíticos el hombre representaba con intención simbólica el órgano íntimo en el que se elabora la sangre, donde se concentra su vida: el dolmen de Croisic, por ejemplo, parece que tiene en relieve una imagen del corazón, al propio tiempo que otros símbolos: la serpiente, el pulpo[1], y tal vez el nudo iniciático (?).

En todos los pueblos antiguos cuyas civilizaciones conocemos, sobre todo entre los de Asia, Europa y el Africa septentrional, hasta nuestra era, el significado otorgado a la representación del corazón humano se refiere más a la inteligencia que al sentimiento, o más exactamente, el corazón era para ellos mucho más el ideograma del acto de conocer, de razonar y comprender, que del amor afectivo y físico[2].

Egipto, que en sus jeroglíficos representó el corazón de la Divinidad mediante la imagen de una vasija y mediante el fruto del persea, hizo del corazón del hombre la sede del alma; Platón no aceptó esta concepción, lo que originó esta observación de San Jerónimo: «Los naturalistas preguntan dónde reside particularmente el alma; Platón pretende que en el cerebro, y Jesucristo, por su parte, nos enseña que está en el corazón[3].»

Los sabios de Egipto aseguraban que viene del corazón todo cuanto el hombre sabe, y todo cuanto puede hacer, y de él, decían, recibe la actividad humana sus inspiraciones y su fuerza tanto en el campo del pensamiento como en el de los actos corporales; y nuestros padres estuvieron de acuerdo con ellos el día en que sacaron de la palabra latina *Cor* la palabra *coraje*, para convertirla en sinónima de valentía, de intrepidez.

1. Cf. P. Le Coub, *A la recherche d'un monde perdu*, pp. 67 a 77, 5 fig.
2. Cf. Alex Moret, *diversas obras*. Ph. Virey, *La Religion de l'Ancienne Égypte*. R. Guénon, "Le langage secret de Dante et des Fidèles d'Amour", *Le Voile D'Isis*, T. XXXIV (1929), III.
3. S. Jerônimo, *Explication du cérémonial de l'Ancienne Loi*. Traduc. D. Martin, edic. de 1854, p. 57.

Plinio resumía toda la Antigüedad, de Oriente a Occidente, cuando escribió: «El corazón ofrece, en su interior, el primer domicilio al alma y a la sangre en una cavidad sinuosa... allí reside la Inteligencia[1]».

Vauvenargues nos dijo que «los grandes pensamientos vienen del corazón[2]», y treinta siglos antes que él, el lapidario que grabó la estela funeraria del faraón Tutankamon afirma que este soberano meditaba profundamente la dicha de su pueblo comulgando con su propio corazón[3].

El idealista Egipto amó enormemente al corazón humano. Leamos la fábula de Bitau, que se ha sacrificado a sí mismo, pero cuyo corazón no quiere morir, renace y se transforma cada vez que lo alcanza un nuevo golpe mortal, hasta que finalmente Anubis reanima a Bitau encontrando su corazón errante y metiéndolo en el agua; entonces Bitau vuelve a la vida al recibir su corazón.

«Los egipcios, dice Plutarco, representan el cielo, que no puede envejecer porque es eterno, mediante un corazón puesto sobre un brasero cuya llama mantiene su ardor[4]».

De algún modo, la teología egipcia había comprendido incluso la concepción profundamente reconfortante de lo que la espiritualidad católica llamó más tarde «el hábitat de Dios en nosotros». En una estela conservada en el museo de Turín, y traducida por Chabas, Beka se felicita por haber sido durante su vida «un hombre justo, verídico y bueno, que puso a Dios en su corazón[5]». Beka dice verdaderamente *Dios*, el Dios Uno, en jeroglíficos *Nouter*, y no los dioses, que en Egipto eran los antepasados divinizados; Beka comprendía perfectamente que no podía condenarse, al pesar las almas, un corazón en el que residía la Divinidad y que la llevaba en el foco mismo de su vida: con el mismo sentimiento de posesión divina en sí, pero aplicando sus palabras a otros pensamientos, diría más tarde San Pablo: «No soy yo quien vive, es Cristo quien vive en mí».

El acto de pesar el corazón humano en el juicio de las almas después de la muerte, como autor responsable de los actos buenos o malos realizados durante la vida terrena, se nos expone en los monumentos egipcios en escenas que hacen pensar en aquellas que nos enseñan, en nuestras iglesias medievales, el juicio particular de los actos de nuestras vidas, con San Miguel que pesa pequeñas almas temblorosas en presencia del ángel encargado de nuestra protección y de Satán, nuestro acusador.

He aquí, por ejemplo, una escena de juicio pintada en el sepulcro de una sacerdotisa de Amón: ante el trono de Osiris, encargado de juzgar a los muertos rodeado por sus asesores, y cerca de Maat, personificación divina de la Verdad, se alza una balanza. Junto a ella, o sobre ella, hay un monstruo híbrido «*la Devoradora*», justiciero de la Divinidad, que se apresta a apoderarse del alma si el pesaje resulta desfavorable a ésta.

En uno de los platos descansa, solo, el corazón del difunto con la apariencia de una vasija jeroglífica en la que están las obras malas de la vida que se va a juzgar (Fig. I y II). Avanza

1. Plinio, *Historia Natural*, Lib. XI, 69.
2. Vauvenargues, *Les Maximes*.
3. Cf. Ph. Virey, *Op. cit.*, p. 117.
4. Plutarco, *Isis y Osiris*, X.
5. *Ibid.*, p. 63.

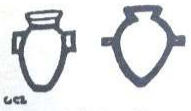


Fig. I y II.- La vasija, representación jeroglífica de la palabra «corazón» entre los antiguos egipcios.

entonces Maat-Verdad; arranca de su tocado la blanca pluma de avestruz que la caracteriza y la coloca en el plato vacío; a veces ella misma se sienta en él, pero, como es substancia espiritual, sólo la pluma inmaculada pesa, con su peso tan ligero, y debe establecerse enseguida el equilibrio perfecto entre la vasija corazón y la pluma (Fig. III); si no, es el monstruo justiciero el que triunfa, y el alma, víctima de las malas acciones del corazón, no será recibida en el reino de las transformaciones felices.

Fig. III.- El Corazón y la Verdad en la balanza del juicio. Según la pintura del sepulcro de una sacerdotisa de Amón. Cf. Ph. Virey, *Relig. de l'ancienne Égypte*, p. 157.

«Los egipcios, dice A. Godard, colocaban en el umbral de sus casas una cruz plantada en un corazón[1].» Y según G. Ferrero[2], Wilkinson recogió el dibujo de una casa egipcia en cuya fachada figuraba un corazón con una cruz encima «parecidísimo a los que encontramos en ciertos cuadros católico[3]». P. Le Cour ha publicado un amuleto egipcio que presenta el mismo tema.

II. LA IDEA DEL CORAZÓN DE DIOS ENTRE LOS ANTIGUOS EGIPCIOS

Partiendo de las concepciones que acabamos de examinar, y del modo más natural, el pensamiento piadoso de los antiguos egipcios también hizo del Dios Uno la sede y la fuente de las perfecciones divinas. Y vemos, en consecuencia, viejos textos que evocan expresamente el corazón divino; Ramsés II, habiendo estado mal asistido por sus oficiales durante una batalla, se lo reprocha y dice al terminar: «Ya no os llevo en mi corazón»; luego, volviéndose hacia su padre del cielo, el dios Amón, se atreve a hablarle así: «¿Y qué haces tú, padre mío, Amón? ¿Es propio de un padre no velar por su hijo?...¿ y qué son esos asiáticos para tu corazón[4]?»

En uno de los himnos en honor de Atón, imagen de la divinidad bajo el emblema del disco solar, compuesto por el faraón Amenofis IV y por Neferneferatón, su graciosa esposa, leemos en medio de un largo texto: «...tú creaste la tierra en tu Corazón, cuando estabas completamente solo... hiciste las estaciones para hacer nacer y crecer todo cuanto has creado... hiciste el lejano cielo para elevarte en él y ves desde allí todo cuanto has creado, tú solo.

1. A. Godard, *Les Messianismes*, p. 168.
2. G. Ferrero, *Les Lois psychologiques du Symbolisme*, p. 142.
3. René Guénon, "La Terre Sainte et le Coeur du monde", *Regnabit*, T. XI, nº 4 y 5 (1926), p. 218.
4. Phil. Virey, *Op. cit., loc. cit.*

Apareces en la forma de Atón viviente; te levantas radiante, te alejas y regresas; estás en mi corazón...[1]».

La misma concepción se nos expone en la inscripción funeraria de un sacerdote de Menfis cuyo texto y sentido han fijado Maspéro, Breasted y Erman; de él se desprende que los teólogos de la escuela de Menfis distinguían en la obra del Autor de todas las cosas el papel del pensamiento creativo, que llaman *la parte del Corazón*, y el papel del instrumento de la creación, que llaman *la parte de la Lengua*, el *Verbo*, por eso Alexandre Moret, reproduciendo una expresión egipcia, tituló uno de sus capítulos más hermosos: «*Del Misterio del Verbo Creador* [2]».

Otra escuela teológica que nos permiten conocer algunos monumentos de tiempos de los Ramésidas (XIX dinastía, hacia 1200 a. de C.) nos expone una teoría según la cual Dios, el dios Uno, cuya Naturaleza (literalmente el Nombre es todo un misterio) se nos presenta formada por tres entidades divinas distintas que lo convierten en una verdadera tri-unidad: *Phtah, Horus* y *Thot*. Phtah es la Persona suprema, la Inteligencia perfecta; Horus, conforme a la creencia ya entonces antiquísima, es el Corazón comprensivo y afectivo de la divinidad, es el espíritu que anima toda vida; Thot es el Verbo, instrumento de la realización de las obras divinas.

A Phtah se lo designa como Ser supremo porque la tríada entera procede en cierto modo de él. Él es, según el documento ya citado: «aquel que se convierte en *Corazón*, que se convierte en *Lengua*».

Horus, el Corazón divino, se representaba en las artes sagradas por medio de la figura del halcón. Desde la época de la IV dinastía, hacia 2840-2680 antes de nuestra era, apareció simbolizado de este modo; en la hermosa estatua de Kefrén que hay en el Museo del Cairo, por ejemplo, el ave sagrada apoya su corazón, todo su cuerpo, contra la nuca del Faraón, al que protege e inspira, y le estrecha la cabeza con las alas extendidas (Fig. IV). Hay incluso, en esta singular actitud del halcón dios mucho más que la señal de una simple asistencia concedida al Faraón, a cuyo cerebelo cubre y da calor en el punto, sensible por excelencia, que la neurología llama «el Puente de Varolio» y que lo pone en contacto casi inmediato con ese haz de nervios cervicales que algunos anatomistas denominan «el Arbol de la Vida»: se diría que con ese cálido abrazo el Ave divina, emblema del Corazón de la divinidad, fecunda en cierto modo el espíritu de Kefrén en su cerebro, en esa hospedería en la que se detienen, decían los sabios de aquella época, los pensamientos concebidos y nacidos en el corazón antes de que puedan exteriorizarse por medio del juego de la lengua y la abertura de los labios.

Fig. IV.- El faraón Kefrén y el Halcón divino.

1. Cf. Alex. Moret, *Rois et dieux d'Égypte*., p. 64.
2. Alex. Moret, *Mystères Égyptiens*. II. *Le Mystère du Verbe Créateur*, pp. 103 a 138.

III. EL CORAZÓN HUMANO, IMAGEN EMBLEMÁTICA DEL CORAZÓN DE JESUCRISTO

En las artes de la cristiandad perseguida y bajo los primeros emperadores constantinianos, aparece a menudo la imagen del corazón sin que quepa limitarse siempre razonablemente a ver en él un motivo puramente ornamental, ni asimilarlo siempre a esas hojas cordiformes de convólvulos empleadas en la epigrafía romana. El sabio explorador de la Cartago antigua R. P. Louis Delattre publicó numerosas imágenes de corazones descubiertos en platos o lámparas fabricados entre los siglos III y VI, que son de fabricación cristiana: estos corazones están adornados con la cruz, o bien con las iniciales de Cristo, I sobre X (Iesus Xristos), o X sobre P (XPistos). Una de dos: o bien expresan el hábitat de Cristo en el corazón del cristiano, o bien son el emblema del propio Jesucristo, con reservas; por lo demás, el P. Delattre aceptaba esta última interpretación a la que la adhesión, más reciente, del maestro Dom Leclercq da un valor de casi certidumbre, sobre todo en lo que concierne a la presencia del corazón marcado con una cruz en el centro de algunas lámparas cartaginesas[1].

Durante largos siglos, en Roma y en el resto de la cristiandad, el culto al Corazón de Jesús se confunde con el de la herida causada en su costado, en el Calvario, por la lanza del soldado romano que lo atravesó.

Si bien no conocemos, antes de fines del siglo XIII, otras imágenes simbólicas del corazón humano que puedan considerarse que representan el del Salvador, al menos los escritores de aquel tiempo hablaban frecuentemente del Corazón de Jesucristo como foco de su amor a los hombres y como fuente de la sangre que derramó por la salvación del mundo. Así San Bernardo, en el siglo XI[2], Guillermo de Saint-Thierry hacia 1150[3], y hacia la misma época el autor de la *Viña Mística*[4], y Guerric d'Igny y otros. A partir del siglo XIII, con las cuatro corrientes místicas de los benedictinos, los cistercienses, los dominicos y los franciscanos, y en los escritos de las monjas las santas Mechtilde y Gertrudis, con Francisco de Asís, Buenaventura, Antonio de Padua y Ubertino de Casale, se multiplican los textos referentes al Corazón del Salvador y aparecen representaciones. A fines del siglo XIII, o bien a comienzos del XIV, lo encontramos grabado sobre el nombre mismo de Cristo, XPS, en un molde de hostias que se encuentra en el Museo de Vic[5]; en 1308-1309, uno de los jefes de la Orden del Temple que fueron encerrados en el torreón de Chinon lo grabó con un cuchillo en la muralla de su prisión[6]; y en el pequeño sello de Estème Couret, de la misma época, encontrado en el Poitou por el conde R. de Rochebrune, aparece con la cruz y unos rayos que se escapan del punto en el que la cruz se hunde en él[7] (Fig. V). A veces acompaña la evocación

Fig. V.- Sello de Estème Couret, siglo XIV. Colec. del Conde R. de Rochebrune.

1. Dom Leclercq, *Diction. d'arch. chrét.*, Fasc. LXXXIV, col. 1091.
2. San Bernardo, *Cant. – Sermo* LXI, 4.
3. Guillermo de Saint-Thierry, *De contemplatione Deo*, c. I, 3 y *Meditativae orationes*, VI.
4. *Vita mystica*, traduc. Apol. de Valence, passim.
5. Cf. L. Charbonneau-Lassay, "Moule à hosties du XIVe siècle au Musée épiscopal de Vich", *Regnabit*, T. III, nº 4, pp. 280-285.
6. *Ibid.*, *Le Coeur rayonnant du donjon de Chinon attribué aux Templiers*, 45 p.
7. *Ibid.*, "Le sceau d'Estème Couret", *Revue du Bas-Poitou*, 1917, Livr. II, y *Regnabit*, T. II, nº 9 (febr. 1922), pp. 264-268.

de los demás miembros heridos por la crucifixión, o bien el corazón mismo está atravesado por los tres trágicos clavos (Fig. VI y VIII)[1]; otras veces, a finales del siglo XV, y por una exageración de simbolismo extraño, este Corazón de Cristo está provisto de piernas y brazos directamente engarzados a él; así lo encontramos esculpido al pie de las estatuas del Cristo sentado, esperando la muerte, en Saint-Nizier de Troyes, en Venizy (Aisne) y pintado en la capilla del *Corpus Christi College* de Oxford[2] (Fig. VII).

Fig. VI.- El Corazón de Jesús en la Hostia. Cobre estampado de comienzos del siglo XVI, encontrado en Londres. A M. Th. S. Smith.

Nunca, antes del siglo XIX, fue representado el corazón del Salvador tan a menudo como en ese período que empieza en la segunda mitad del siglo XV y que termina a mediados del XVI.

Precisemos bien que esta figura del Corazón de carne de Jesucristo es emblema, en el culto católico, de su amor por los hombres. Es, dijo León XIII, «el símbolo y la imagen de la caridad infinita de Jesucristo[3]». Este sentido queda todavía mejor precisado cuando aparece rodeado de llamas: entonces, según el lenguaje litúrgico, es el «horno ardiente de caridad», *Cor Jesu, fornax ardens caritatis*[4].

Fig. VII.- El Corazón y las Llagas de las manos y los pies de Jesucristo. Escudo de la estatua del Cristo sentado de Venizy (Aisne); finales del siglo XV. Según un croquis del padre P. Bourand, párroco de Chailley-Venizy.

Fig. VIII.- Marca comercial de Pierre Levet, impresor de París; finales del siglo XV. Según CLAUDIN, *Hist. de l'Imprimerie en France*. Bibl. Arsenal. París.

1. L. CHARBONNEAU-LASSAY, "Le Christ assis de Venizy et son blason", *Regnabit*, T. IV (1923) nº 11, pp. 373 a 383.
2. Según *carta y dibujo* del Rev. C. PLUMMER, capellán del *Corpus Christi*, al autor, 23 de mayo de 1913.
3. LEÓN XIII, *Encíclica Annum Sacrum*.
4. *Letanías del Sagrado Corazón*, invoc. 17ª.

Añadamos que el corazón herido no cambia de significado cuando se presenta en relación con los instrumentos de la Pasión, o bien junto con las llagas de los pies y de las manos, pues el suplicio del Redentor fue por excelencia un acto supremo de amor. Tal fue ciertamente el pensamiento de nuestros padres: el Corazón de Cristo, verdadera fuente de la sangre que elaboró, la derramó sobre el mundo como tributo de amor a través de las aberturas que causaron al crucificado los azotes y las espinas, los clavos y la lanza (Fig. VIII y IX).

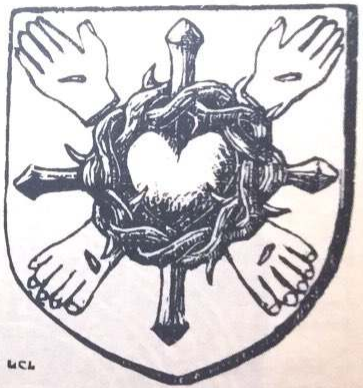


Fig. IX.- Escudete místico de la bóveda de la catedral de Glasgow (Escocia).

Excepcionalmente, en el antiguo arte religioso, el Corazón de Jesucristo aparece en condiciones que expresan una profundidad y una envergadura de pensamiento magníficas: así, en un mármol de finales del siglo XV procedente de la antigua Cartuja de Saint-Denis d'Orques (Sarthe) (Fig. X), el Corazón herido de Jesucristo triunfa en medio de una gloria de llamas y de rayos; constituye, al propio tiempo, el centro de dos círculos el primero de los cuales tiene la cruz y los signos astronómicos de los siete planetas, emblema de los espacios infinitos del firmamento, que corresponden a los siete cielos de los místicos orientales[1]; el segundo círculo tiene los doce signos del Zodiaco, que rigen la sucesión de las estaciones y de los años, símbolo de la infinita duración de los tiempos pasados y de los tiempos por venir[2]. He aquí pues, con ello, al corazón glorificado de Jesucristo puesto en el lugar que ocupaba la tierra en el sistema geocéntrico de Tolomeo, que era ley en la época en que se esculpió el mármol de Saint-Denis d'Orques[3], el Corazón de Cristo puesto también como centro de la infinitud de los tiempos y de la infinitud de los espacios, luego como centro mismo del Universo entero que llena de la irradiación de su amor y de su gloria. ¿Cabe soñar más magnífica y más inmensa apoteosis?

No quedarán extraordinariamente sorprendidos de que un cartujo de aquel tiempo pudiese concebir tal glorificación quienes conozcan la doctrina cartujana de la época referente al culto del Corazón de Jesús tal como la establecen las obras de los monjes Ludolfo de Sajonia, Domingo de Tréveris y Dionisio Cartujano, el «Doctor extático».

1. Cf. R. GUÉNON, "La Chirologie dans l'ésotérisme islamique", *Le Voile d'Isis*, T. XXXVII, 1932, nº 149, p. 291.
2. L. CHARBONNEAU-LASSAY, "Le marbre astronomique de la Chartreuse de Saint-Denis d'Orques", *Regnabit*, T. VI, 1924, nº 9, pp. 211 a 225.
3. La obra de Copérnico que establece por primera vez las verdaderas leyes del sistema solar, el *De orbium caelestibus revolutionibus*, no apareció hasta 1543, año de la muerte del autor.

Cuando del corazón humano escapan llamas, no siempre representa el Corazón de Jesucristo, porque, aunque esté abrasado por el fuego del amor, puede ser un corazón absolutamente profano; pero cuando es el centro de una irradiación de rayos luminosos y gloriosos, siempre podemos deducir, a menos que el texto especifique lo contrario, que simboliza el Corazón del Redentor que se muestra en la gloria, iluminándolo todo con su esplendor. Es entonces cuando los místicos lo aclaman con las palabras de David: *In lumine tuo videbimus lumen*, «En tu luz vemos la Luz[1]».

Fig. X.- El mármol astronómico de la antigua cartuja de Saint-Denis d'Orques. Finales del siglo XV. Colección del autor. 20 x20 cm.

1. David, *Los Salmos*, XXXVI (Vulgata 35), 10.

CAPÍTULO ONCE

LA LENGUA Y LOS LABIOS HUMANOS

I. ENTRE LOS ANTIGUOS

En el capítulo anterior hemos visto la gran importancia que la teología egipcia, varios milenios antes de la era cristiana, daba a la función de la Palabra, del Verbo Eterno, en su modo de concebir la Divinidad y su acción creadora y vivificadora. Y cuando hablemos del Ibis veremos que los hierofantes de Egipto, en su iconografía simbólica, representaron al Verbo divino, Thot, con la cabeza del ibis, que era su jeroglífico como el halcón lo era de Horus, personificación del Corazón de Dios.

También los griegos sintieron por el *Logos*, el Verbo divino, toda la adoración debida a la Palabra creadora, que permanece en el mundo desde el comienzo de las cosas como un ave que planea, por decirlo así, para asegurar en el mundo la vida, la perpetua fecundación, y para inspirar a los sabios. Almas de élite, en efecto, se elevaban así, en la medida de lo posible, hacia los misterios incognoscibles que sentían que eran el manto obligatorio de que se ha de recubrir la Divinidad ante nuestros ojos durante nuestra etapa terrena.

Convirtieron la palabra humana en el emblema de la Palabra inefable y le consagraron los instrumentos humanos que la producen, la lengua y los labios.

El Egipto simbolista adjuntó a estos órganos de nuestro cuerpo la hoja y el fruto del persea «porque, dice Plutarco[1], el fruto parece un corazón y la hoja una lengua». El persea, pues, simbolizaba para ellos todo el misterio del Pensamiento divino y de su débil imagen, el pensamiento humano, concebidos ambos, decían los sabios, en el secreto del corazón, y lanzados luego al espacio, en forma sonora, mediante la lengua. Este árbol, misterioso para muchos hoy en día, parece haber sido una de las variedades africanas del mango, por ejemplo el mango de Etiopía (Fig. I), es decir, el *Balanites Ægyptiaca*[2].

Fig. I.- Hojas y fruto del mango del África oriental.

1. Plutarco, *Isis y Osiris*, LXVIII.
2. Véase Chabas, *Annales du Musée Guimet*, 1880, p. 43; y Ch. Cahier, S.J., "La châsse de Huy", *Nouveaux Mélanges archéologiques*, 1874, p. 160.

Tendré que hablar mucho más largamente del persea en la Flora emblemática de Cristo.

Los antiguos ofrecían particularmente las lenguas de las víctimas a Apolo y Mercurio, los dos grandes oradores del Olimpo[1].

II. CRISTO, VERBO DIVINO

El himno sublime que San Juan, en el umbral de su Evangelio, entona en honor del Verbo eterno marcó desde su creación y para siempre la liturgia cristiana: «...el Verbo que era en el principio, que era Dios y que era en Dios... por quien toda cosa fue creada, que es la Vida y la Luz; la verdadera, la que luce para todo hombre que llega a este mundo... el Verbo que se hizo carne para habitar entre nosotros ... y de cuya plenitud nosotros lo hemos recibido todo...[2]». Al final de cada misa, la Iglesia lo aclama y recuerda sus dones y sus derechos.

En el simbolismo, el emblema material de este Verbo eterno que es Cristo era la lengua humana; pero de hecho, tanto en la literatura como en las artes, la lengua se confunde con los labios, que son más aparentes, más visibles, más expresivos, incluso más importantes, pues son la puerta principal de la respiración, que es aspiración y espiración; atraen o detienen este factor tan necesario para la vida.

Unicamente por ellos pasan estas emisiones cargadas de influencias particulares que, en las distintas liturgias lo mismo que en la magia, tienen funciones tan características. La Iglesia católica consagró esta insuflación sagrada desde los primeros tiempos de su liturgia bautismal[3]; la hizo entrar en sus exorcismos, y en los ritos del Sábado santo el celebrante sopla primero tres veces el agua que bendice en nombre de Dios, a quien se dirige diciendo: *Tu has simplices aquas tuo ore benedicito*, «Bendice tú mismo, oh Dios, con tu boca, estas aguas puras»; llama luego a la Virtud, la Fuerza celestial, y sopla tres veces más sobre el agua y agrega: «Que la Virtud del Espíritu Santo haga fecunda esta agua y le dé poder de regenerar[4]».

Aquí, los labios sacerdotales, por palabras y por insuflación, operan en lugar de la boca y el soplo divinos, de los que son imagen e intérpretes. Esta misma función les está reservada sobre todo cuando pronuncian, en el Canon de la misa, las palabras sacramentales de la consagración del Pan y del Vino: «Este es mi Cuerpo; esta es mi Sangre».

En el conjunto de la boca humana, los labios son los guardianes del umbral, pues detienen o liberan tanto el aliento como la palabra. Actuando de acuerdo con la lengua y las cuerdas vocales, son ellos los que dan al verbo su forma, su nitidez, su belleza, su poder de acción. Son ellos los que, en el beso leal, sellan las palabras de amor o de fidelidad, dándoles así su suprema consagración; y cuando traicionan, se oye como un eco de Getsemaní: «...y Judas se acercó a Jesús y le dijo: Maestro, te saludo; y lo besó...[5]».

1. Aristophanes, *Plutus*, XII.
2. San Juan, *Evangelio*, I, 1 a 27.
3. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, T. II, vol. I, col. 276 y passim.
4. *Breviario romano*, (Of. del Sábado Santo, bendición de las fuentes bautismales).
5. Cf. S. Mateo, *Evangelio*, XXVI, 50. S. Lucas, *Evangelio*, XXII, 47.

En muchos pasajes, la Escritura celebra los labios puros. David quiere que Yahveh mismo se los abra para cantar dignamente sus alabanzas[1]; y a los labios de los pequeños inocentes atribuye el privilegio de la alabanza perfecta: *Ex ore infantium et lactentium perfecisti laudem...*[2]. Nuestros iluminadores de los primeros quince siglos cristianos, sobre todo entre los bizantinos y los orientales[3], reprodujeron muchas veces la escena en la que el Serafín de Yahveh pone en los labios del profeta Isaías uno de los carbones ardientes del altar y le dice: Mira, tus labios están purificados y no está ya en ti tu iniquidad[4] (Fig. II).

Fig. II.- El serafín purificando con fuego los labios de Isaías. Marfil del siglo X, según Barbier de Montault, *Traité d'Iconogr. chrét.* T. II, Pl. XXIII, nº 252.

Y al Verbo divino que se expresa por medio de los labios humanos es a quien honraban los antiguos cuando dieron el sobrenombre de *Crisóstomo*, «boca de oro», al santo obispo de Constantinopla, Juan, que vivió en el siglo IV; y *Crisólogo*, «palabra de oro», a San Pedro, arzobispo de Ravena un siglo más tarde.

III. LAS IMÁGENES SIMBÓLICAS DE LA LENGUA Y DE LOS LABIOS

Para simbolizar en las artes a Jesucristo en su aspecto de Verbo divino, los artistas antiguos representaron a veces los animales y las cosas que los autores sagrados habían escogido para esa función: el león que ruge en el desierto, el toro que muge en los pastos, el águila que chilla en la nube, el cisne en su último canto, el gallo que saluda al día naciente, el ruiseñor en sus melodías nocturnas; y luego el trueno que sigue al rayo, y la trompeta, la caracola y la campana, que llaman y ordenan.

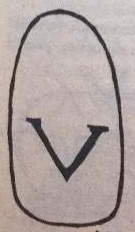


Fig. III.- La lengua emblema del Verbo divino, según el libro *L'Estoile Internelle*, siglo XV.

La lengua misma, en su forma anatómica, no se presta en absoluto a tales representaciones; por eso la mayoría de las veces, cuando los artistas quisieron mostrar al Salvador en cuanto Verbo, lo hicieron conforme al tema apocalíptico representándolo con una espada en los labios, según este texto: «... de su boca salía una espada afilada, una espada de dos filos, para herir a las naciones[5]». Porque la palabra hiere y penetra como la espada.

Pocos fueron los artistas que se arriesgaron a representar la Lengua misma, y no fue el suyo un feliz atrevimiento. A finales del siglo XV, aproximadamente, los simbolistas de *L'Estoile Internelle* la representaron mediante una especie de óvalo con una V (Fig. III), probable alusión a la «V lingual» formada en la lengua humana por las grandes

1. David, *Los Salmos*, LI, (*Vulgata* L), 17.
2. *Ibid.* VIII, 3.
3. Véase Ch. Diehl, *Justinien*, p. 265, y D. H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, fasc. 74-75, col. 1578-1580.
4. Isaías, *Profecía*, VI, 6-8.
5. San Juan, *Apocalipsis*, XIX, 15.

Fig. IV.- Forma anatómica de la lengua humana en la que se ve la V lingual. Según el Dr. VIGOUROUX, *Traité complet de médecine pratique*, fig. 77.

papilas caliciformes (Fig. IV), y letra inicial de la inscripción que la acompaña, sacada de San Juan: «*Verbum caro factum est* [1]» Esta figura se parece mucho a las lenguas de cera que las madres poitevinas ofrecen en la tumba de Santa Radegunda, en Poitiers, para que sus hijos obtengan pronto la palabra y buena pronunciación.

En el siglo XVIII, Cath. Klaubert, sin embargo artista de delicado buril, puso junto una figura (en forma de mojón de carretera) una banderola con estas palabras bíblicas: *Lex clementiae in lingua ejus* [2], ¡y lo puso todo encima de la Virgen María[3]! ¿Lengua humana, o tabla de la ley? (Fig. V).

La Cábbala y varias agrupaciones herméticas del medievo fueron tal vez más afortunadas al elegir para sus iniciados la letra hebraica *Yod* (Fig. VI) invertida y redoblada, disposición que produce un conjunto de apariencia bastante próxima a la forma de los labios humanos (Fig. VI, VII y VIII). La letra *Yod* siempre fue considerada un emblema divino, aplicado aquí al Verbo eterno: «El Yod, dice R. Guénon, aparte de que es la primera letra del Tetragrama, constituye por sí mismo un nombre divino, ya sea aislado, ya sea repetido tres veces[4]». Los magos actuales, por su parte, proclaman que «...el Yod es el aspecto más divino de la Fuerza, (y) representa una energía creadora inmediata y violenta[5]», lo cual concuerda con el papel de Verbo divino. San Jerónimo, por su parte, nos dice que el Yod es «el signo emblemático del Principio bueno[6]».

Los dos *yod* unidos imitan el «vuelo heráldico» denominado «vuelo planeante», formado por dos alas extendidas y soldadas entre sí; y tal apariencia refuerza la idea simbólica, pues el Verbo vuela con la potente rapidez del espíritu más ágil.

Al igual que la Lengua, el «vuelo» formado por dos *yod* unidos representa a veces al Espíritu Santo: por ejemplo cuando está sobre una esfera terrestre o la imagen del mar; entonces es evocación de ese

Fig. V.- La lengua humana emblemática, según el grab. de Cath. KLAUBER (?). *Virgo Clemens*, siglo XVIII. (Agrandado al doble.)

Fig. VI y VII.- a) El Yod alfabético hebreo. b) Los dos Yod invertidos y sus dos modos de unión labial.

Fig. VIII.- La aplicación labial de los dos Yod en el rostro humano.

1. *Ibid*., *Evangelio*, I, 14.
2. *Libro de los Proverbios*, XXI, 26.
3. Cath. KLAUBER. Ilustración de las *Litanies de Lorette*, p. 26.
4. R. GUÉNON, "Le langage secret de Dante", *Le Voile d'Isis*, T. XXXVII, fasc. 147, p. 149.
5. Véase "La magie en théorie et en pratique par le maître Thérion (Aleister Crowley)", *Rev. Intern. des societés secrètes*, nº 5, (Part. occ.), mai 1932, p. 87.
6. S. JERÓNIMO, *Epístola a Eustebio*, en *Op.* traduc. A. Martín, p. 549.

Espíritu creador y fecundador que dice la Biblia que se movía sobre las aguas primitivas entre las tinieblas que cubrían el abismo cuando, «en el principio», Dios creó el Cielo y la Tierra[1].

A lo largo de esta obra, cuando hablemos del simbolismo de las plumas, veremos más adelante los emblemas de la Palabra escrita.

IV. LA LENGUA DE FUEGO, EMBLEMA DEL ESPÍRITU SANTO

El relato del descenso del Espíritu Santo sobre los Apóstoles en la fiesta de Pentecostés hizo simbolizarlo de modo natural mediante lenguas de fuego: el texto sagrado nos dice que, estando reunidos los Apóstoles, «vieron aparecer como lenguas de fuego que se dividieron y se pusieron sobre cada uno de ellos. Entonces quedaron todos llenos del Espíritu Santo y se pusieron a hablar diversas lenguas, según les daba el Espíritu la capacidad de hacerlo[2]».

Fig. IX.- Espíritu Santo lanzando lenguas de fuego sobre los Apóstoles. Díptico del Vaticano, siglo XIV. Según GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Manuel de l'Art chrétien*, p. 141, fig. 32.

Estas lenguas ardientes en las que moraba el Espíritu Santo las representó el medievo mediante rayos rectos que salían de la mano del Todopoderoso o del pico del Ave divina[3] (Fig. IX). A veces son llamas onduladas, parecidas a espadas flamígeras, que brotan de una nube o del pico de la Paloma divina[4] (Fig. X).

Cerca ya del Renacimiento, los artistas dieron generalmente a estas lenguas forma de gotas o de lágrimas de fuego posadas sobre la frente de los Apóstoles, un poco como esas llamas que los iluminadores y los pintores anteriores a ellos, por ejemplo los bizantinos[5], ponían en la frente de algunos ángeles o de las personificaciones ideales de las grandes virtudes, tal como hizo Giotto al pintar a la Caridad[6] (Fig. XI).

Fig. X.- Espíritu Santo lanzando lenguas flameantes de fuego sobre los apóstoles. *Bénédictionnaire de saint Œthelwold*, s. X, según el *Manuel de l'Art chrétien*, p. 142.

A estos emblemas parece ser que se añadió hacia la misma época la imagen de la parte interior y comestible del fruto del almendro, cuya forma se parece a la de la lengua humana. Igual que las lenguas de fuego, este símbolo parece referirse al don de lenguas que recibieron los Apóstoles el día de

Fig. XI.- Lengua de fuego en forma de gota; según una Biblia ilustrada del siglo XVI.

1. *Libro del Génesis*, I, 1 y 2.
2. *Hechos de los Apóstoles*, II, 1-5.
3. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Manuel d'Art chrétien*, p. 141, fig. 33.
4. *Ibid*., p. 142, fig. 34.
5. Cf. *Ménologe de Basile*, en GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, p. 279, Pl. XIV, 2.
6. *Ibid*., Pl. XXII, 3.

Pentecostés[1]. De hecho, este simbolismo morfobiológico es de la misma esencia que el del fruto del persea del que hemos hablado en el capítulo anterior citando a Plutarco, y su origen puede remontarse muy atrás.

Estas lenguas de fuego que no descendieron sobre los Apóstoles hasta después de la muerte de Cristo parecen no referirse a Él; sin embargo hay que recordar que había dicho: «Mi Padre os enviará en mi nombre al Consolador, al Espíritu Santo, que os enseñará todas las cosas[2]».

V. LA LENGUA EN SU PAPEL DE EMBLEMA INFERNAL

Según Esopo, la lengua humana es verdaderamente la mejor y la peor de las cosas: el espíritu del antiguo fabulista frigio se entregaba ya al juego de los contrarios, tan querido para los simbolistas de antaño.

Acabamos de ver que a través de la lengua y los labios de Cristo nos llegó la Palabra de salvación y, sin embargo, hablando en nombre de ese Doctor del mundo, su discípulo Santiago nos afirma que «la lengua es la fuente de toda iniquidad[3]». En este sentido simbolizaba al Espíritu del Mal; los simbolistas cristianos le dieron entonces la forma hendida de la lengua de las serpientes, o la forma de punta de flecha, de arpón, que daban a los dragones; se consideraba que hería como un dardo o que tenía veneno mortal, pues la palabra mala causa siempre dolor o corrupción.

La escultura medieval, del siglo XI al siglo XVI, en la decoración emblemática de las iglesias, puso a menudo caras de hombres, mujeres o diablos que muestran lenguas monstruosas. Un Satán de las torres de Notre-Dame de París saca sobre la ciudad una lengua larga y puntiaguda; uno de los diablos de la catedral de Bourges la muestra larga y colgante; en Santa Maria Formosa de Venecia, o en Reims, hay extrañas figuras que sacan la lengua de costado.

Los sentimientos que quieren expresarnos estas feas caras son muy diversos. Leemos en ellos, según los casos, el abatimiento o la angustia jadeante, y a menudo la burla, el desprecio, como en el Magdalen College de Oxford; en otras partes, la lengua sacada es el emblema de la gula, o incluso de la más repugnante lujuria[4].

1. Según H. Sjöström, *Nos fruits délectables de France*, Conferencia pronunciada en París, 1937.
2. San Juan, *Evangelio*, XIV, 26.
3. Santiago, *Epístola*, III, 6.
4. Cf. Docteur P. Foucaud-Lebampin, "La décoration monstrueuse dans l'Art chrétien", *Autour de Clocher*, T. II, nº 10 (mai 1935), pp. 175-178.

CAPÍTULO DOCE

LA MANO HUMANA

I. LA MANO EMBLEMÁTICA ANTES DEL CRISTIANISMO

El emblema de la mano es uno de los que, desde los orígenes, han atravesado los milenios conservando por todas partes su conjunto de significados y su auge. En todas partes, cuando la mano era emblema de la Divinidad, significaba soberanía suprema y virtud creadora, fuerza divina e irresistible, poder de mando, de justicia, de dirección, fuerza de protección, de asistencia y de inagotable munificencia. En todas partes, cuando interpretaba el alma del hombre en el cumplimiento de sus obligaciones religiosas, hacía los piadosos gestos de adoración, de veneración, de aclamación y de invocación, es decir, cumplía los deberes del homenaje y de la oración.

Fig. I.- Mano emblemática de la gruta de Font-de-Gaume. Cf. Th. Ménage, *Les Religions de la Préhistoire*, p.179.

Dirijamos los ojos a los lejanos comienzos de la humanidad en nuestras tierras de Occidente: desde el principio de la época cuaternaria, cuando el hombre vivía en compañía de la espantosa fauna de especies animales hoy desaparecidas de nuestro suelo, y como ellos habitaba cavernas u oscuros escondrijos, ya en las paredes rocosas de aquellos retiros subterráneos, en las grutas de Font-de-Gaume, de Gargas y de Cabreret, por ejemplo, se alza la mano abierta, mostrando la palma, tal como la vemos todavía hoy en algunos amuletos (Fig. I y II).

Fig. II.- Manos de la gruta de Cabrerets (Lot). Pinturas prehistóricas sobre roca.

En Callias (Gard) el dibujo de la mano se obtuvo simplemente aplicando contra la pared de la gruta una mano mojada alternativamente en ocre rojo y en negro. Es de la época aurifaciense[1].

1. *Compte rendu des séances de l'Académie des Sciences de Paris*, 9 mai 1927.

Pues bien, esas grutas, en las que generalmente sólo puede entrarse por largos y estrechos pasadizos que hay que recorrer a rastras, eran casi siempre verdaderos templos. Así, en 1912, en Tuc d'Andoubert, en Ariège, el conde Bégouen descubrió, al final de una galería de acceso casi imposible, y a 700 metros de la entrada, la sala sagrada a la que los salvajes prehistóricos de la época aurifaciense acudían a adorar los dos bisontes de arcilla que habían modelado y levantado para rendir culto a su oscura concepción de la Divinidad pidiéndole a ésta que les fuese favorable[1].

Fig. III.- Mano sobre ladrillo neolítico de Glozel, cerca de Ferrières-sur-Sichon. Según croquis del Conde Fr. de Rilly

Entre los objetos agrupados en Glozel (Allier) se encuentran manos abiertas como las de las grutas prehistóricas (Fig. III), pero el valor de los documentos de este depósito es bastante discutible para poder tenerlo en cuenta.

Si miramos ahora hacia Oriente, el Oriente poseedor de tradiciones y formas que casi en su totalidad eran ya muy antiguas en el primer amanecer de nuestra era, encontraremos la mano venerada y consagrada al simbolismo religioso.

En Asia central, desde el origen del culto a Brahma, la mano fue la imagen simbólica de Shiva, bien porque con la mano derecha sujeta el tambor, bien porque con la mano izquierda sostiene el antílope emblemático o la cuerda replegada[2]. Y tal vez desde aquella lejana época, en la China, los rayos que escapan del rostro del dios solar Amida-Avalokitesvara terminan en manos dispensadoras de favores[3]. Y, relación singular, en el religiosísimo Egipto, el emblema de la paternal liberalidad de Amón, la mano distribuidora de gracias, se encontraba también al final de cada uno de los rayos que caían del disco solar[4]; y así la vemos en los muros de los templos y de los hipogeos, donde tan puro es el arte.

Por lo demás, las escenas religiosas representadas en los monumentos egipcios de las más hermosas épocas, por ejemplo las efectuadas en el nacimiento de los Faraones, en el transcurso de las cuales numerosísimos participantes ejecutaban juntos pases magnéticos, nos persuaden inmejorablemente de la importancia de los gestos rituales de la mano, importancia también enorme en las ceremonias de las liturgias cristianas[5].

Al nacer el presumible heredero del Faraón, la nodriza ataba al cuello del niño un engaste de sortija que llevaba una mano de hombre abierta, y exorcisaba así al regio heredero: «No te daré, querido bulto mío, al ladrón del infierno; la mano grabada en esta sortija es un encantamiento para ti, y yo te protejo[6].»

En la vida corriente del pueblo, esta mano divina la llevaban encima, grabada en una piedra fina atravesada por un cordón al que se hacía un nudo al amanecer y al atardecer hasta

1. Cf. Conde Bégouen, "Les statues d'argile de la caverne du Tuc d'Andoubert (Ariège), *L'Anthropologie*, XXIII, 1912.
2. Cf. G. Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde*, T. II (iconogr.), p. 20, fig. 3.
3. Cf. H. Doré, S.J., *Recherches sur les superstitions en Chine*, II Part. T. VI, p. 150.
4. Tumba de El Amarna. Cf. E. Amélineau, "Hist. de la sépulture et des funérailles dans l'ancienne Égypte", *Annales du Musée Guimet*, 1896. T. II, p. 650 y pl. C. II.
5. Cf. Alex. Moret, *Rois et dieux d'Égypte*, p. 23, fig. 3.
6. G. R. Taboul, *Tout-Ank-Amon*, p. 34.

que tenía siete nudos; y sobre ella se recitaban oraciones cuya virtud obtenía, durante doce horas según decían, la protección divina del que la llevaba. Otras veces, esta mano estaba tallada en alto relieve en una cornalina[1].

Entre algunos pueblos orientales, como entre los egipcios, la postura de adoración que las artes de entonces nos dan a conocer incluía el arrodillamiento y la elevación de las dos manos abiertas al nivel de la cabeza[2]. Esa es la posición que se da al ser humano suplicante en las pequeñas estatuillas votivas del Asia Menor, así como en las representaciones de los personajes, de pie ante el disco solar, en la gran roca esculpida de Eflatun, en Licaonia (Fig. IV).

Fig. IV.- Monumento de Eflatun, región de Iconim.

Las figurillas votivas de bronce descubiertas en el Cáucaso por M. Bapst se presentan en la misma actitud[3], que será la de los «orantes» en los primeros tiempos del cristianismo, y que es todavía la del sacerdote durante la Misa.

Entre los antiguos hebreos, la letra Caf representa la mano divina[4], si bien esta letra no tiene con ella ninguna relación de forma (Fig. V).

Fig. V.- El Caf hebraico.

La mano, emblema divino, fue también instrumento de los gestos sagrados en la celebración de los viejos cultos babilónicos, y, «entre los himnos que a menudo expresan, en una poesía magnífica, sentimientos elevados, uno de los más hermosos es el himno a Istar que se titula: *Plegaria de la elevación de la Mano*[5]».

El suelo de Fenicia proporcionó piedras finas grabadas cuya fecha de ejecución se corresponde con la de la influencia egipcia en ese país. Algunas llevan la imagen de la mano.

En el Cáucaso antiguo y la región del Mar Caspio, la mano, como en otras partes, fue el doble símbolo de la liberalidad, del poder divino y de la súplica humana. A este último sentimiento se refieren las manos votivas de metal descubiertas en esos países, como la de Koban, que está en el Museo de Historia Natural de Vienne.

1. Cf. Ph. Virey, *La religion de l'Ancienne Égypte*, pp. 223-229.
2. Papiro del Cairo. También Alex. Moret, *Mystères Égyptiens*, IV, p. 200, Pl. VII, 2.
3. Cf. *Revue archéologique*, 3e Sér. T. V (1805), pl. III.
4. Cf. San Jerónimo, "Epistola a Eusebio", *Œuvres*, traduc. A. Martin, p. 549.
5. Cf. H. Cormi, *Pro Alesia*, XXXVII-XXXVIII (1924), p. 123, fig. 3.

En la Grecia antigua, en todos los cultos de todas la divinidades a las que se pedía el don de la salud, como Asclepio e Higía, la asistencia divina se representaba con la mano divina y caritativa para con los hombres.

Lo mismo ocurrió en relación con las divinidades que regían las obras de la gestación y del nacimiento del hombre, como Artemis, Eilithya y Hera. El estudio del culto de Sabazios en Frigia revela que se le ofrecían numerosas manos votivas justamente consideradas imagen emblemática de la de ese dios.

Con un significado análogo, la mano aparece en Cartago en las estelas caracterizadas por el misterioso triángulo de la diosa Tanit[1] (Fig. VI y VII), y ese mismo suelo conocerá más tarde el talismán tan extendido en nuestros días con el nombre de *Mano de Fátima* en toda el Africa del Norte (Fig. VIII y IX).

Fig. VI.- Estela púnica (Cartago). Bibioteca Nacional de París.

Fig. VII.- Mano estilizada grabada en una estela de Cartago. Se ven manos parecidas en las estelas púnicas del Louvre.

Fig. VIII.- Talismán musulmán llamado «Mano de Fátima». Modelo de oro vendido en la Exposición colonial de París, 1931.

Fig. IX.- Mano amuleto de coral rosa muy pálido, probablemente antigua. Túnez. Exposición colonial de París, 1931.

Así pues, en todo el viejo mundo, la mano abierta expresaba la presencia de la Divinidad, un poco como en el pensamiento brahmanista el «Pie de Vishnu» simboliza su presencia real; expresa al propio tiempo la bendición divina: por eso vemos en el arte egeo que la gran diosa de Creta alza, para bendecir, «la mano derecha, con los dedos separados y la palma abierta en toda su amplitud[2].»

Estos dos pensamientos se encontraban sin duda reunidos en la insignia que llevaba una tribu de galos pictones cuyo tesoro fue encontrado en 1759 en el estanque de Nesmy (Vendée). El inventario que entonces se hizo se expresa así: «una gran mano de oro, cortada en la muñeca, con un mango de pala debajo y un gancho a cada lado[3]».

Esta misma mano insignia, con sus dos ganchos laterales, figura en los dos estáteros de oro de los galos poitevinos, en el siglo II antes de Jesucristo (Fig. X). Gaidoz relaciona las manos que, según dice, se ven en algunas ruedecillas galas con la reproducción de la mano divina en el arte cristiano[4].

1. Cf. Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*, p. 325, fig. 168.
2. G. Glotz, *La civilisation égéenne*. Liv. III, IV, p. 309.
3. Véase L. Charbonneau-Lassay, *Les Bijoux d'or et d'argent du Poitou pré-romain*, p. 9.
4. Cf. Gaidoz, *Le Dieu Gaulois du Soleil et le symbolisme de la Roue.*

En la Galia, como en otras partes, se hacían pequeños talismanes de fundición con la imagen de la mano como llamada a la protección del Cielo. Una de estas pequeñas manos está unida a un manojo de llaves del museo de Alise-Sainte-Reine[1] (Côte d'or); otras tienen la rueda sagrada o el círculo[2].

Fig. X.- Estátero de oro de los galos del Poitou (colección del autor).

Fig. XI.- Moneda de Cabellio, establecimiento griego en la Galia, según el conde François de Rilly, en *Esculape*. T. XXIV, (1934), nº 4, p. 117.

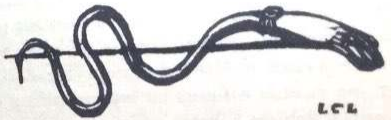


Fig. XII.- Broche antiguo de oro. Cf. H. de Martaut, *Op. cit.*

En Roma la acuñaban en las monedas denominadas «quadrans», y aparecía en condiciones particulares, se creía tardíamente[3], en algunas insignias militares. También se le relacionaban ideas singulares, si hemos de creer a Plinio el naturalista: «la mano de un hombre muerto prematuramente cura por contacto las escrófulas, las parótidas y las anginas[4]».

También en el viejo mundo, y en el ámbito profano, la mano abierta era emblema de la acogida amable y leal, de la buena fe y de la amistad. Así la gran mano de bronce descubierta en el Puy-en-Velay lleva en la palma la siguiente inscripción en griego: «Símbolo de Alianza enviado a los Velauni[5]».

Profana es también esta mano de oro de un broche antiguo que culmina un cuerpo de serpiente y que nos dice, al menos en su lenguaje exotérico, que en todas las cosas hay que actuar con prudencia[6] (Fig. XII).

II. LA MANO EN LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA

Así pues, en el momento de su nacimiento, la emblemática cristiana se encontró que los pueblos de todas partes reverenciaban el signo de la mano por razones que la enseñanza doctrinal podía acoger muy oportunamente. La mano, pues, se convirtió enseguida en uno de los emblemas asignados particularmente al Padre todopoderoso y todo bondad, y a Cristo, salvador de los hombres y cabeza de la Iglesia.

Insignia de poder creador, la mano se consagró por tanto a simbolizar a Aquel de quien nos dice San Juan: «que por Él toda cosa fue creada, que nada se ha hecho sin Él», y que «el mundo es su obra[7]»; insignia de eterna realeza, de fuerza, de mando y de dominio, la mano

1. Cf. H. Corot, in *Pro Alesia*, 37-38 (1924), p. 118, Pl. XI.
2. Cf. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, fig. 2886.
3. Cf. entre otros, Ovidio, *Fastos*, III, 115-118.
4. Plinio, *Historia Natural*, XXVIII, 11.
5. Véase Charouillet, in *Revue Archéologique*, 2ª sér. T. XX (1869), pp. 162-187.
6. H. de Montant, *Album de la vie de César*, p. 35.
7. San Juan, *Evangelio*, 1, 3, 10.

abierta era adecuada para el «Santo de Israel» a quien Moisés había hecho decir: «Alzo la mano hacia mi cielo y juro por mi eternidad[1]», para Aquel a quien, en su Oficio del IV° domingo de Adviento, la Iglesia, con Isaías, aclama llamándolo Dios fuerte, Dominador, Príncipe pacífico; insignia de bendición, de auxiliadora asistencia, de munificencia y de todos los dones perfectos; la mano que bendice era adecuada para evocar a Aquel a quien la Iglesia dirige las palabras de David: «Tú abres mi mano, Señor, y tú sacias con tus bienes todo cuanto respira[2]»; la mano extendida, insignia de justicia, era adecuada para Aquel que un día juzgará la tierra.

Por regla general, cuando simboliza a Jesucristo y no al Padre, la mano está en una cruz, situada entre el Alfa y el Omega (Fig. XIII), o lleva un nimbo crucífero (Fig. XIV) o bien domina escenas o figura en lugares que no se prestan a equívoco (Fig. XV). A esta regla, que nunca debiera haberse infringido, encontramos de hecho muy pocas excepciones.

Fig. XIII.- La mano bendecidora de Cristo, entre el Alfa y el Omega, grabada en la medalla funeraria de Robert de Thorigny, Abad del Mont Saint-Michel, en el siglo XIII.

Fig. XIV.- La mano de Cristo sobre el nimbo crucífero. Miniatura del s.XII. (Bibl. Nat.). Cf. H. GAIDOZ, *Rev. Archéolog.*, 3ª sér. T. V, (1885), p. 19, fig. 24.

Fig. XV.- La mano en la Cruz en el siglo V. Ravena (Mus. Nat.), cf. L. BRÉHIER, *L'Art Chrétien*, p. 82, fig. 23.

Según San Agustín y los Padres de la Iglesia, fue la mano izquierda la que la emblemática de los primeros siglos consagró sobre todo como emblema de la justicia del Cristo Rey, mientras que la derecha era imagen de su misericordia, de su bondad y de su generosidad[3].

Algunas representaciones antiguas de nuestro Señor Jesucristo lo muestran con la mano derecha, la «Mano de misericordia» más grande que la otra, para mostrar que en el corazón del Salvador la bondad está por encima del justo rigor. En una iglesia de Hautes-Pyrénées, San Pedro está representado de este mismo modo, sin duda en cuanto representación de la Iglesia católica.

A esta mano divinamente auxiliadora recurrió Constantino cuando, tras su conversión, ordenó acuñar nueva moneda. Como en las que había emitido anteriormente, en las nuevas figuraba representado sobre un carro del que cuatro caballos tiraban hacia el cielo, pero sólo en las más recientes alza la mano hacia otra Mano abierta que de lo alto de los cielos desciende hacia él, y que no puede ser otra que la de Cristo, cuya divinidad acababa de reconocer[4].

1. *Libro de los Números*, XXXII, 40.
2. *Libro de los Salmos*, CXLV, 16.
3. Cf. D. DE L. in *Bulletin de saint François Xavier*, de Paris, mars-avril, 1926, p. 13.
4. Cf. COHEN, *Médailles impériales*, VII, p. 318, nº 760. EUSEBIO, *Vida de Constantino*, IV, 73. MAURICE, *Mem. Soc. Antiq. de France*, 1904, p. 29.

También en nuestras tierras la mano de Cristo fue representada como emblema de su protección deseada, pedida y obtenida para los fieles y para el reino de los francos: el prólogo entero de la ley sálica es un reflejo de esa creencia en que el Salvador protegía el reino de Clodoveo: «Viva Cristo, que ama a los francos», dicen las primeras palabras.

Los más bellos ejemplos de ilustraciones de ese recurso y de esa confianza nos los da el arte de los iluminadores carolingios. En todos los libros del rey Carlos el Calvo que posee la Bibliothèque Nationale, igual que en al menos uno de los que tenemos de su abuelo Carlomagno[1], vemos la mano protectora salir de una nube sobre la cabeza del Rey, y de ella escapan rayos de gracias que descienden sobre su frente[2].

Las estampas iluminadas del célebre «Sacramentario» de Drogón, hijo de Carlomagno, abad de Luxeuil y más tarde obispo de Metz (826-855), nos muestra la mano simbólica sobre el pontífice que celebra la Misa; y también encima del martirio de San Esteban[3].

Esta última escena bastaría ya para convencernos de que se trata de la mano del Hijo, a quien el mártir acaba de rendir homenaje, y no la del Padre Omnipotente; pues en otras imágenes es Cristo mismo quien se aparece al diácono que muere por Él diciendo a sus verdugos: «Veo el cielo abierto, y a Jesús, el Hijo del hombre, de pie a la diestra de Dios[4]».

Antes de cruzar el umbral del segundo milenio, echemos una ojeada a un libro precioso de la antigua abadía de Saint-Gall.

Vemos en él, en hábito monástico del siglo X, al recluso Hartker, de rodillas, ofreciendo su libro al santo Patrón de la abadía; sobre ellos hay una mano derecha, colocada sobre una cruz, que hace el gesto de bendición (Fig. XVI).

Y para concluir este examen de los diez primeros siglos cristianos, aquí tenemos la mano del Señor haciendo uno de los gestos más conmovedores de la antigua iconografía cristiana, el gesto sensible de la bondad, el *gesto del Corazón*:

Fig. XVI.- La mano bendecidora de Cristo en el Antifonario de St.-Gall, siglo X.

Es un sarcófago del siglo IV o V el que nos la muestra así: mano de Cristo, del Buen Pastor, desciende y acaricia afectuosamente la cabeza de la oveja (Fig. XVII).

Poco después, todavía en el siglo V, también los mosaiquistas de Ravena, en la soberbia decoración del mausoleo de Gala Placidia, presentarán a Cristo en medio de su rebaño, acariciando con la mano a la oveja más cercana[5].

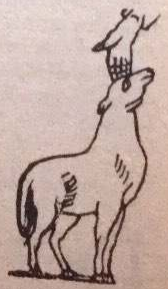


Fig. XVII.- La mano que acaricia, en un sarcófago del siglo IV o V.

1. Cf. H. DE LABORDE, *Glossaire français du Moyen-Age*, p. 160.
2. Bibliorh. Nationale, *Mss latins*, fol. 425, id. 1152, fol. 3. Cf. Ch. CAHIER, *Nouveaux Mélanges Archéologiques*, 1874, T. I, pl. VI.
3. Bibl. Nationale. *Mss lat*, nº 9, 428.
4. *Hechos de los Apóstoles*, VII, 55-56.
5. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*

III. EL RITO DE LA IMPOSICIÓN DE LAS MANOS

La imposición de manos es uno de los más antiguos gestos rituales conocidos. En el *Génesis* vemos a Isaac imponer las manos a sus hijos, Esaú y Jacob, y los monumentos egipcios nos muestran personajes que hacen gestos análogos. Esta imposición de la mano o de las dos manos formaba parte también de gran número de iniciaciones en los misterios de los cultos precristianos en los pueblos de Asia, Europa y Africa.

En los Evangelios vemos a Jesús imponer constantemente las manos para bendecir y curar. Siguiendo el ejemplo de su Maestro, cuando lo hubieron perdido, los Apóstoles continuaron la imposición de manos[1], que entró en la primera liturgia de los sacramentos y en las ceremonias de bendición[2].

El punto de partida de este rito parece basado en una invisible realidad física más o menos bien conocida desde la infancia de las civilizaciones humanas, y es que por los dedos de la mano abierta se escapa una cantidad considerable de fluido magnético. Ya los antiguos creían firmemente que, tras haber alzado las manos al cielo para recibir de él el influjo divino ardientemente pedido, lo concentraban a continuación y lo vertían con la imposición de los dedos extendidos sobre la cabeza de los seres queridos, para obtener para ellos más felicidad o su exaltación.

Ese influjo divino, haz de gracias diversas concedido por Cristo a sus fieles, lo representó la iconografía cristiana con una irradiación que salía de su mano en forma de rayos rectos como trazos, quebrados como rayos, ondulados como aguas que corren: mucho antes de su nacimiento, ya el profeta Habacuc había dicho de Él, a quien llama Santo de la montaña de Farán: «Es un resplandor como de la luz misma, y de sus manos salen rayos[3]».

Los rayos que bajan de las manos de la Virgen María en la célebre medalla denominada «Medalla milagrosa», lo mismo que los de la mano de Jesús, son imagen de una emanación bendita.

IV. LA MANO BENDECIDORA Y LA MANO TODOPODEROSA DE CRISTO

Durante toda esta segunda parte del medievo que empieza con el advenimiento de los Capetos para terminar con los Valois directos a finales del siglo XV, la mano conserva en la simbología figurativa de nuestro Señor Jesucristo el mismo favor que había tenido antes.

La representaban muy a menudo en las construcciones monásticas de la época románica, ya fuese en el exterior, ya en el interior, como puede verse en la abadía de Sainte-Marie-aux-Dames, en Saintes, donde aparece en la arquivolta del gran portal de la iglesia, en un nimbo en óvalo sostenido por dos ángeles sobre los que está el Cordero místico, o bien incluso en la clave de bóveda de los santuarios o de las salas conventuales, como en la abadía poitevina de La Reau, donde aparece triunfante en un nimbo cruciforme en medio de una ornamentación magnífica (Fig. XVIII).

En el baptisterio de Saint-Jean de Poitiers, hay una pintura del siglo XII que representa la mano bendecidora del Salvador colocada bajo el gran nimbo en almendra en el que se encuentra la majestad.

En los siglos siguientes, la encontramos por todas partes. Cuando no está puesta en la cruz o en el nimbo cruciforme, muestra la herida del clavo que en la cruz la atravesó, y a menudo de cada uno de sus dedos salen rayos o chorros; así la vemos en un célebre tríptico de Notre-Dame de Chartres[1]; es la mano al servicio del corazón, y que sirve de canal a sus bondades (Fig. XIX).

Fig. XVIII.- La mano bendecidora en una clave de bóveda de la abadía de La Reau, en el Poitou.

Resultaría muy fácil citar aquí un número realmente considerable de documentos sobre el uso de la mano del Salvador durante el medievo: la vemos por todas partes, en las miniaturas, los esmaltes, los marfiles, los bordados de iglesia, las piezas de orfebrería religiosa y sobre todo en las patenas de los cálices, en la escultura monumental, etc. etc. Reproduzco tan sólo, como documento de finales del medievo, la mano del Salvador esculpida en el siglo XV, en el marco de la corona de espinas, sobre el altar de Nuestra Señora, en la antigua capilla conventual del priorato de los carmelitas de Martray, en Loudun; ¿no es aquí el emblema de la ratificación por Jesucristo mismo de los gestos con los cuales bendice y absuelve en su nombre el sacerdote? (Fig. XX).

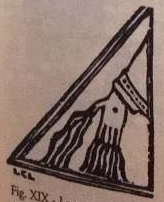


Fig. XIX.- La mano de Cristo en un tríptico de Notre-Dame de Chartres, siglo XIII.

La mano de nuestro Señor Jesucristo se muestra también algunas veces como emblema de todo su poder y de su dominio sobre el universo. A veces sostiene en la palma las siete estrellas apocalípticas[2], imágenes aquí de las inmensidades del firmamento, o bien el globo terráqueo con su cruz encima (Fig. XXI). En

1. *Hechos de los Apóstoles*, VIII, 14; IX, 12, 17; XXVIII, 8, etc.
2. Dom H. LECLERCQ, *Op. cit.*, fasc. LXVIII-LXIX, col. 391-413.
3. HABACUC, *Profecía*, III, 3-4.

1. Cf. Mgr. BARBIER DE MONTAULT, *Le Trésor de Chervey-en-Angoumois*, p. 116, y *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 184., pl. XXIX.
2. San JUAN, *Apocalipsis*, I, 16.

este papel, la mano del Señor universal sólo muy raramente está separada de la imagen entera de su persona. El documento iconográfico aquí adjunto muestra las siete estrellas reunidas como flores de fuego en la circunferencia del círculo del firmamento. Está tomada de una ilustración de un manuscrito del siglo XII [1].

Fig. XX.- La mano de Cristo. Capilla de la iglesia de Martray, en Loudun (Vienne). Siglo XV.

V. EL DEDO DE DIOS

La expresión, tan frecuente en la literatura cristiana: *Digitus Dei est hic*, «el dedo de Dios está aquí» se refiere con tanta frecuencia a Cristo como al Padre todopoderoso.

Por lo general, el dedo así designado no implica en absoluto la idea de bendición, sino más bien la de acción y de poder. En el libro del Éxodo, este sentido gritan los encantadores del Faraón, al hablar de los prodigios realizados por Moisés: *Digitus Dei est Hic* [2].

Citando este pasaje, Tertuliano lo comenta así: «Los magos llamados por Faraón para contrarrestar a Moisés, llamaron así *dedo de Dios*, a la virtud del Creador; "aquí hay el dedo de Dios" exclamaron, como queriendo señalar el poder en la debilidad. Fiel a estos oráculos y recordando más bien que abolía un pasado que le pertenecía, Cristo también denominó *dedo de Dios* la virtud divina, que no debe considerarse propia de otro que aquel mismo que la había llamado así. El reino que se acercaba era, pues, el reino de aquel cuya virtud indicaba la palabra dedo...» Pues bien, sabemos que, en el lenguaje evangélico, cuando Jesús habla del «reino de Dios», se refiere a sí mismo[3]: «El reino de Dios está en medio de vosotros», dijo una vez.

En iconografía, la mano que quiere interpretar este *Digitus Dei est hic* de las Escrituras sagradas tiene que ser una mano derecha con el índice extendido y los demás dedos doblados (como en las manos indicadoras); porque estirar sólo el índice es el gesto natural de la orden imperativa que sólo le está permitido a aquel que está en posesión del poder.

Fig. XXI.- La mano de Cristo sosteniendo las siete estrellas. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Op. cit.*

1. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. IV, p. 463, y *Manuel*, p. 429.
2. *Libro del Exodo*, VIII, 15 (Vulgata, 19).
3. TERTULIANO, *Contra Marción*, Lib. IV, 26.

VI. LA MANO MALDITA

En oposición a las manos divinas de todos los cultos y de todas la épocas y a las manos bendecidoras de Jesucristo, cabe poner las manos malditas a las que se atribuye origen o poderes más o menos diabólicos, como por ejemplo las «*Manos de Gloria*», o «*Mano de Gauro*», o «*Mandegora*», a menudo confundidas con la mandrágora vegetal[1], y que en la brujería de ayer servían para evocar a Satán, según esta fórmula:

«Astaroth, yo te ordeno, por Dios vivo, y por la Mano de Gloria, que tengas que aparecer ante mí[2].»

Esta «mano de gloria» que había que tomar del cadáver de un ahorcado o de un suicida, se secaba al sol o en un horno junto con hierbas y drogas mágicas, según modos que Grillot de Givry describe detalladamente[3]. Servía entonces de palmatoria a un pequeño cirio satánico, hecho de cera virgen y sustancia humana y que, encendido, producía efectos maravillosos, por el poder de Astaroth, naturalmente (Fig. XXII).

Otra mano, también con cierto tufo a herejía, es la «*Mano de San Juan*» de ciertas bandas de cíngaros y gitanos. Es una especie de talismán que estos nómadas tallan en forma de mano en una raíz de brezo, durante la noche de San Juan, el 24 de junio. Con esta mano encantan las balas de carabina que nunca han de errar el tiro[4], y muchas otras cosas más.

Mencionemos también las manos maléficas que se representan con el índice y el dedo medio extendidos y abiertos, y todos los demás dedos replegados, como en un gesto de maldición.

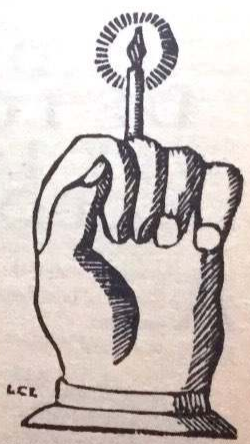


Fig. XXII.- La «Mano de gloria» según el *Alberti parvi Lucii*; ed. de 1648, p. 84.

Podrían añadirse a estas manos operadoras de malas obras las pequeñas manos obscenas que los libertinos de Grecia y Roma dejaron como sucia herencia a los siglos posteriores[5], pero no es mi intención hacer aquí arqueología pornográfica. Sin embargo, conviene confrontar a la serenidad de los emblemas religiosos los turbadores documentos de carácter demoníaco, aunque sólo sea para impedir que éstos se confundan con aquéllos.

1. Cf. Léon DE LABORDE, *Glossaire français du Moyen-âge*, p. 379.
2. E. CHAPISEAU, *Folklore de la Beauce et du Perché*, p. 233.
3. GRILLOT DE GIVRY, *Le Musée des Sorciers, Mages et Alchimistes*, pp. 185-188.
4. Véase Edouard LOCARD, *Le Figaro illustré*, T. VIII (déc. 1931), p. 43.
5. Cf. H. ROUX, *Herculanum et Pompei*, T. VIII, passim.

CAPÍTULO TRECE

LA MANO DE JUSTICIA DE LOS SOBERANOS Y LOS GUANTES PONTIFICALES

Agrupamos aquí dos objetos que se relacionan con el simbolismo crístico de la mano humana, la «Mano de Justicia» de los soberanos y los guantes litúrgicos de los altos prelados.

I. LA MANO DE JUSTICIA DE LOS SOBERANOS

Emblema del poder, la autoridad y la justicia del soberano durante los tiempos antiguos, la mano abierta era perfectamente adecuada, como insignia ceremonial, para la majestad real; por eso desde el siglo XIII fue aceptada como tal por los soberanos junto con la corona, la espada y el cetro.

¿Pero qué sentido precisa y específicamente cristiano se daba a esa mano emblemática? ¿Era la imagen hierática o heráldica de la de Dios Padre, de la de Cristo, de la del Rey en cuanto elegido por Dios? ¿o bien era un simple ideograma, el emblema impersonal de la misión real providencialmente autorizada?

El más antiguo ejemplo que conozco de esa mano soberana se encuentra en una fíbula bizantina de bronce en la que Roma está representada por la imagen de un emperador romano del Bajo Imperio, sentado en un trono; el personaje lleva en la mano derecha una Victoria, y en la mano izquierda, una alta vara que termina con la mano soberana; pues bien, esa mano, como la que he citado más arriba, y de la que bajan rayos o chorros de gracias, lleva el agujero del clavo de la crucifixión[1].

Así pues, parece claro que era éste el sentido en que la llevaban nuestros reyes capetos cuando se sentaban «en majestad». Felipe III fue el primero de nuestros soberanos que, en 1272, se hizo representar en su sello con la mano de Justicia.

1. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*. T. V, col. 1579.

León de Laborde dice que, en aquella época, se consideraba que estas manos soberanas representaban «la intervención de la Divinidad en las acciones del Hijo de Dios y en las de sus criaturas de élite [1]». Lo cual equivale a decir, si lo entiendo bien, que la mano del Rey recibía de la de Dios bendición, poder y delegación para cumplir en la tierra, en su lugar, los actos providenciales de la Divinidad. Y eso concuerda con el espíritu primero de nuestra monarquía francesa, que se atribuía la misión de cumplir, en el reino y en el más allá, «los gestos de Dios»; *gesta Dei per Francos*, decían los pueblos cristianos de aquella época.

Esta interpretación, que me parece justa, no explica sin embargo el nombre que durante largo tiempo, por ejemplo durante el siglo XIV, se dio a esa especie de segundo cetro real; lo llamaban *baston à seigner* (bastón de signar), que entonces significaba «bastón de bendecir», para hacer el «signo» de bendición.

Fig. I.- Mano de Justicia de los Reyes de Francia. Museo del Louvre, s. XII (según un dibujo antiguo).

La relación de los funerales del rey Carlos IV (1422) habla así de él: «En una mano (el Rey) tenía un cetro, y en la otra mano una vara, como la que fue enviada del cielo, pues en la punta tenía representada una mano que signa o bendice... todo ello hecho de plata dorada». Esta designación de «bastón de bendecir» se encuentra en numerosos documentos para designar lo que más tarde se llamó la «Vara de Justicia» o la «Mano de Justicia» (Fig. I).

En el contrasello de Carlos VI de Francia, hay un ángel que lleva colgado del cuello el escudo de este rey, con la cabeza pasada por la correa de suspensión de dicho escudo; en la mano derecha tiene el cetro floronado, y en la izquierda, la mano de justicia en el gesto de bendición (Fig. II).

Fig. II.- Contrasello del rey de Francia Carlos VI; finales del siglo XIV.

Enlart habla así de la mano de Justicia:

«Cuando el rey hace justicia, sujeta un bastón que termina en una pequeña mano que bendice, es la mano de justicia. Representa la mano divina que inviste de su autoridad al monarca. Estas manos eran de marfil o de orfebrería y se llamaban *bastón de signar* [2]».

Bastones de bendecir... algunos han pensado que los reyes, con esa vara de oro y marfil, hacían el gesto de bendición por la virtud de su consagración; pero tal consagración, que en nombre de Dios los revestía de una delegación, reconocida canónicamente por la Iglesia

1. L. de Laborde, *Glossaire français du Moyen-Age*, p. 160.
2. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, T. III.

el mando y las prerrogativas soberanas, al propio tiempo que les imponía los deberes, no les daba sin embargo cualidad para trazar sobre el pueblo el signo simbólico y litúrgico de la bendición divina, pues ese es un privilegio reservado al sacerdocio eclesiástico y que el sacerdocio regio no comparte. Lo más probable, pues, es entender el emblema de la «mano de Justicia» como la de Cristo, que con su mano bendecía al Rey y le daba mandato para regir y juzgar, en su nombre y según su ley, al pueblo a él confiado; y en este sentido hablaba San Luis cuando decía que era tan sólo el «sargento de Cristo».

Fig. III.- Guante pontifical del siglo XV, conservado en la catedral de Moutiers. Según fotografía de Brunel, *Annuaire pontifical*, 1914, p. 58.

II. LOS GUANTES PONTIFICALES

La mano bendecidora del Salvador, representada en las artes por la escultura y la pintura, está representada en la liturgia católica por la mano del sacerdote que, independientemente del grado de la jerarquía al que pertenezca, ejerce canónicamente las funciones del culto.

Cuando los altos prelados, en las ceremonias solemnísimas, se cubren las manos con guantes, hay sobre el metacarpo un signo que les recuerda que su mano, por decirlo así, ya no es su propia mano, sino la de Cristo mismo, que a través de la de ellos absuelve, bendice, consagra y ordena. Este signo indicador, sobre todo durante el medievo, fue casi siempre un disco de oro, de plata, de bronce dorado o esmaltado, que en los siglos de los tiempos modernos fue sustituido las más de las veces por un fino bordado.

En el guante de la mano izquierda, estos discos solían adornarse de una imagen del Cordero dominador con el estandarte triunfal; a veces es una simple cruz (Fig. III), con o sin la cifra del Señor, I. H. S.; hay una placa de guante, del siglo XV, que lleva incluso el rostro divino (Fig. IV).

Fig. IV.- Placa de guante del siglo XV en bronce repujado y antafio dorado. De la colección del autor.

En el guante de la mano derecha, durante los siglos antiguos, era casi siempre la mano bendecidora de Cristo la que se representaba (Fig. V) para recordarle al Pontífice que no debe alzar la mano para ordenar, absolver o bendecir más que en nombre de Cristo y según su espíritu, que su mano, en el ejercicio de su pontificado, no debe hacer más que «los gestos de Cristo[1]».

Fig. V.- Placa de guantes pontificales. Catedr. de Cahors. S. XIII. Leyenda: *Dextra Domini*, «Diestra del Señor».

1. Véase Mgr. BARBIER DE MONTAULT, *Les Gants pontificaux*, p. 43.

Fuera de esta interpretación, que se impone, los guantes pontificales poseen otro sentido simbólico, garantizado por varios textos litúrgicos: son «el emblema de la pureza de Cristo» de que debe recubrir sus manos el pontífice antes de celebrar los ritos sagrados. San Bruno, en el siglo XII, afirmó así este simbolismo: «Tal vez os preguntéis por qué las manos están cubiertas de guantes de lino; responderé en dos palabras: para que sean castas». Pero el texto mismo de la bendición litúrgica de los guantes de un nuevo pontífice es todavía más preciso y categórico. He aquí una traducción fiel:

«...Rodea, Señor, mis manos de la pureza del hombre nuevo que ha descendido del cielo, a fin de que, así como tu bienamado Jacob, con las manos cubiertas con la piel de los cabritos, obtuvo la bendición de su padre ofreciéndole un alimento y una bebida muy agradable, así merezca yo la bendición de tu gracia mediante la oblación que nuestras manos te hacen de la hostia saludable...[1]»

De acuerdo precisamente con este texto, el *Anuario pontifical* se expresa como sigue: «Los guantes que cubren las manos del Pontífice expresan bien esta pureza de Cristo, que vino, en cierto modo, a cubrir nuestras iniquidades[2]».

Hay otro simbolismo (que no es crístico) de los guantes pontificales del Papa, que tienen que carecer de costuras a imitación de la túnica del Salvador, para recordar la integridad del depósito de la fe, que debe ser una, sin que nada le haya añadido ni quitado la mano humana.

Añadamos que, a veces, en objetos para uso de los pontífices o que emanan de su autoridad, la mano bendecidora puede no ser ni la de Cristo ni la suya, sino la de un santo: así, en las monedas medievales acuñadas por los arzobispos de Besançon, la Mano bendecidora es la de San Esteban, patrón de una de las iglesias principales de la ciudad, como indican las palabras que vemos en la moneda: MANU STEP. (Fig. VI). Lo mismo ocurre con las manos bendecidoras que hay en el extremo de los brazos relicarios.

Fig. VI.- Moneda medieval de los arzobispos de Besançon. Según Fr. DE RILLY, "La Main dans la Numismatique", *Æsculape*, T. XXIV (1934), nº 4, p. 117.

1. *Pontificale romanum. (De consecratione electi in episcopum.)*
2. *Annuaire pontifical catholique*, 1914, p. 57.

CUARTA PARTE

LOS ANIMALES DOMÉSTICOS

CAPÍTULO CATORCE

EL BUEY

EL BUEY, SÍMBOLO DE CRISTO

He aquí al buey, que no es más que el toro adaptado por el hombre del campo al papel de servidor para lo que una antigua regla monástica denomina «el santo trabajo de las manos». En el pueblo de los animales sacrificiales, el buey era la víctima pura, pureza que debe a su estado el permanecer forzosamente casto de cuerpo, igual que Cristo en la tierra, aunque por su naturaleza divina, estuvo por encima del pecado.

Puesto que el buey es el animal del trabajo por excelencia, nuestros padres hicieron de él la imagen de la labor de Aquel que dijo de sí mismo: «Salió el sembrador para sembrar[1]». ¿Cómo no había de ser ante todo el sembrador aquel que labra el campo y que lo rastrilla cuando ha recibido la simiente? Por eso San Yves de Chartres, siguiendo una costumbre familiar a los antiguos simbolistas, identifica al animal que tira del arado y la mano que lo dirige, y designa al buey como imagen de aquel que, habiendo preparado la tierra, echó en ella la simiente divina: *Hic aratro crucis suae nostrae carnis terram perdomuit*, «Éste (Cristo) con el arado de su cruz domó la tierra de nuestra carne[2]».

Fig. I.- El Buey en un escudo de Chalais (Angoumois). S. XIV-XV.

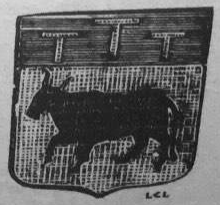


Fig. II.- Armas de los Bouffin d'Uriage.

En la iconografía de la Edad Media, en su heráldica nobiliaria, el Buey Cristo aparece a veces en condiciones que lo designan suficientemente: en una piedra blasonada de Chalais, en Santonge, está echado al pie de la Cruz del Calvario (Fig. I) y en el blasón familiar de los Bouffin del Delfinado, barones de Uriage durante siglos, «pasa» bajo las tres cruces en tau. Del *Armorial Delphinois*: Bouffin, caballeros, barones de Uriage, *de oro con un buey pasando de gules, el jefe de azur cargado de tres*

1. S. Lucas, *Evangelio*, VIII, 5.
2. San Yves de Chartres, *Sermo de Convenientia*.

potenzas de oro, llamadas cruz del Calvario, la del medio más alta que las otras dos[1] (Fig. II).

Este tema heráldico y simbólico hace pensar en el buey echado al pie del árbol crucial de dos ramas, pintado en un fresco de una catacumba romana de la vía Ardeatina, del que nos ocuparemos a propósito de la Cruz y el Arbol crucial.

La iconografía cristiana de Éfeso, en particular, nos presenta la imagen del «Buey de Caria», especie de búfalo giboso, o más bien de cebú, representado bastante a menudo en los monumentos de Asia Menor[2]. Sabemos que los hindúes consideran animal sagrado al cebú, y aunque lo hacen trabajar[3], consideran un crimen detestable el matarlo. En la costa oriental de Africa y Madagascar (Fig. III), el cebú es igualmente un animal venerado.

Fig. III.- Cabeza simbólica de cebú, emblema malgache en la Exposición Colonial de París, 1932.

El bóvido que se ve en la pilastra cristiana de Éfeso lleva la cruz en el lomo y se encuentra bajo otra gran cruz (Fig. IV).

Fig. IV.- Pilastra de un edificio cristiano de los primeros siglos en Éfeso. Véase *Revue Archéolog.* 1891, p. 37.

EL BUEY, EMBLEMA DEL ALMA SANTA

Sin detenernos demasiado, señalemos aquí simplemente que a veces el buey fue tomado como imagen de los santos; por ejemplo, a los doce bueyes de bronce que sostenían el «Mar de Bronce», inmensa tina que Salomón puso en el templo de Yahveh[4] en Jerusalén, los comentaristas de los Libros Sagrados los consideraron excelentes figuras de los doce apóstoles que sostuvieron la Iglesia naciente[5].

El buey también fue considerado imagen de todos aquellos que trabajan «en el campo de Dios», particularmente de los pontífices enseñantes y de los predicadores a causa de su continencia y de la fuerza de su voz. Y este simbolismo, de uso corriente en los medios letrados de la Edad Media, explica que el ilustre dominico Alberto Magno, hablando de su silencioso y laborioso discípulo Tomás de Aquino, pudiese decir, sin que nadie a su alrededor se sorprendiese: «Dejad hacer a este buey; su mugido resonará en toda la tierra[6]».

Y ese es un simbolismo evidentemente ajeno a las artes figurativas, pero que alentaba una atmósfera que las artes sentían.

1. Cf. Vulson de la Colombière, *La Science héroique*, Ed. de 1669, p. 294 y pl. p. 297, nº 169.
2. Cf. Dom Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne*, T. V, vol. I, col. 132, 133.
3. Cf. J. Trousset, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, T. V, p. 656.
4. *I Libro de los Reyes*, VII, 25.
5. Cf. Hugo de Saint-Victor, *Miscellanea*, IV, 11.
6. Cf. San Bruno de Asti, *In Levitic.* Hugo de Saint-Victor, *Miscell.*, III, 59. Rabano Mauro, *De Univers.*, VII, 8; etc...

CAPÍTULO QUINCE

EL BECERRO

I. EL BECERRO EN LOS CULTOS PRECRISTIANOS

Al mismo tiempo que el toro, y como víctima más delicada por ser más joven, en todo el mundo antiguo tuvo el becerro el doloroso honor de expresar a la Divinidad el homenaje supremo del hombre.

Así en la Hélade el becerro fue una víctima de elección predilecta. La estatua del Moscóforo que Rhombos ofreció al templo de la Acrópolis de Atenas[1], nos da un testimonio de ello. Nos muestra a un hombre que lleva sobre los hombros un becerro, como Hermes, dios de los rebaños, lleva a veces su cordero, o Aristeo su carnero[2], y el Buen Pastor de las catacumbas su oveja (Fig. I); la estatua de que se trata aquí, sin embargo, tan sólo representa a un siervo anónimo, y no tiene más objeto que materializar, prolongar, perpetuar en cierto modo los sacrificios que Rhombos hizo a la Divinidad en el templo de la Acrópolis[3].

Fig. I.- El Moscóforo. Según Jardé, *Op. cit.*

En otros lugares, el becerro tuvo incluso esa gloria ilícita de ver venerada y adorada su imagen como imagen misma de la Divinidad. En Siria, en Fenicia y entre los moabitas, el becerro era la imagen del dios Belfegor. En el momento en que los hebreos, bajo el poder del faraón Ramsés, hacia el año 1350 antes de nuestra era, se acercaban a la tierra de Canaán para establecerse allí, el becerro era el ídolo de los cananeos, y por eso aquellos hebreos obligaron a Aarón a que les fundiese un becerro de oro, para que así fuese propicia a su proyecto la divinidad tradicional de aquel país[4].

Volvieron más tarde a esa prevaricación cuando Jeroboam levantó dos becerros, uno en Bétel y el otro en Dan, y el *Libro de los Reyes* consigna así esta apostasía: «Habían abandonado todos los preceptos de Yahveh, su Dios; se habían hecho dos becerros fundidos y habían plantado bosques sagra-

1. Actualmente en el Museo de la Acrópolis.
2. Véase Clarac, *Musée de sculpture*, Pl. 122, nº 772.
3. Cf. A. Jardé, *La Grèce antique et la vie grecque*, p. 113.
4. Cf. *Exodo*, XXXII.

dos[1]». Volvieron a caer de nuevo en la misma idolatría, siguiendo el ejemplo de pueblos vecinos, en tiempos de Oseas, al menos los del reino de Israel, puesto que dicho profeta apostrofaba así su vieja capital: «¡Oh Samaria! ¡tu becerro ha causado tu perdición, y ahora yace en medio del polvo![2]»

Por llenos de aberración que estuviesen aquellos cultos, contribuyeron, con la elección del becerro como víctima selecta de los sacrificios, a apartar de este animal, entre los pueblos antiguos, el carácter algo trivial que después le hemos atribuido.

Como lejano reflejo, tal vez, de estas concepciones del Oriente Próximo, vemos todavía, en una secta mística drusa de forma jerarquizada y de origen bastante antiguo, que la insignia oficial y consagrada de los distintos grados es un pequeño becerro de marfil o de metales preciosos[3].

II. EL BECERRO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

Los comentaristas de los Libros sagrados y los primeros simbolistas cristianos, en cada uno de los distintos estados de los bóvidos ofrecidos en sacrificio en la antigua religión de Israel reconocieron distintos emblemas del Redentor.

El becerro, imagen de Cristo –«*Vitulus, Christus*» escribía en el siglo IX el arzobispo de Maguncia, Rabano Mauro[4]– representa al Salvador en cuanto víctima exenta de mancha, porque su juventud hace que sea un animal virgen, y también porque las condiciones de su inmolación especificada en el Libro de los Números[5] exigían que los becerros destinados al altar del Señor fuesen animales sin mancha, y sin tara, y Cristo fue el Inocente por excelencia y el Hombre perfecto. Luego, Jesucristo fue condenado a muerte por nosotros fuera del recinto de Jerusalén, lo mismo que, según las prescripciones de la Ley escrita en los Libros del Pentateuco, el becerro sacrificial debía ofrecerse a Dios fuera del Tabernáculo en el que descansaba el Arca de la Alianza. Por eso San Yvo, obispo de Chartres de 1051 a 1115, pudo escribir: *Iste Vitulus sine macula est, quia sine peccato ad passionem ducitur. Offertur ad ostium ejus quia extra castra passus est Christus.* «Este Becerro es sin mancha porque sin pecado fue conducido al sacrificio. No es ofrecido en el Tabernáculo, sino en el umbral de este tabernáculo porque Cristo sufrió fuera del recinto» (de Jerusalén).

Para Ivo de Chartres, pues, el becerro sacrificial era realmente la víctima sin mancha y piacular, o sea expiatoria, que prefiguraba la inmolación del Salvador; por esta razón, la iconografía cristiana había de considerarlo uno de sus emblemas personales.

En el mismo sentido que San Ivo de Chartres, y poco después de él, Hildeberto de Lavardin, arzobispo de Tours, repetirá la aclamación de Rabano Mauro: «*Christus vitulus* [6]».

La representación del Becerro místico y crístico no es frecuente en el arte cristiano, en el que sin embargo encontramos hermosos ejemplos.

1. *Reyes*, Libro IV, XVII, 16. [II *Reyes* XVII, 16 (N. del T.)]
2. *Oseas*, VIII, 5.
3. Cf. Gérard DE NERVAL, *Voyage en Orient*.
4. RABANO MAURO, *De Univers.*, VII, 8.
5. MOISÉS, *Números*, XIX.
6. HILDEB. DE LAVARDIN, *Oper.*, 1318.

En el coronamiento del ciborio de Bagna-Cavallo, en Italia (siglo IX o X), el becerro camina por encima de otro cuadrúpedo y sujeta la cruz en el pie derecho replegado, igual que el Cordero divino lleva su estandarte triunfal en las obras iconográficas del medievo[1] (Fig. II).

Dos siglos más tarde, los escultores románicos decoraron con un becerro de gran tamaño la fachada de la iglesia de La Celle-Bruère (Cher).

El pie derecho del animal se apoya en un objeto vagamente esferoidal, calavera o cabeza monstruosa, o «piedra de escándalo», imagen del Mal (Fig. III), y ese gesto lo relaciona un tanto con los caballos que, en la fachada de numerosas iglesias románicas del Oeste, llevan la estatua de Constantino triunfante, y cuya pata derecha delantera aplasta a un pequeño personaje que representa el paganismo vencido[2].

Fig. II.- El Becerro en el ciborio de Bagna-Cavallo.

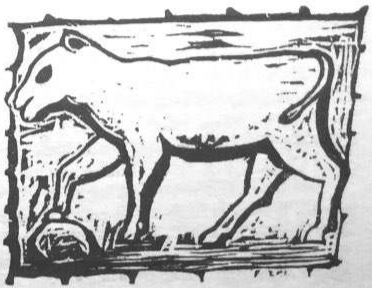


Fig. III.- El Becerro en la fachada de la iglesia de la Celle-Bruère (Cher).

El becerro de La Celle-Bruère, que desde luego no es una escultura puramente decorativa y sin significado preciso, no me parece que pueda entenderse de otro modo que como el Vitulus-Christus de Rabano Mauro y de los antiguos simbolistas.

Fig. IV.- Extracto de un Evangeliario anglosajón del siglo X. Bibl. Nac. de París — Mss. nº 693, *S. L.*

1. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. T. II, vol. I, col. 66.
2. Cf. E. MALE, *L'Art religieux du XII siècle en France*, pp. 248 y ss.

Tal vez habría que reconocer el becerro en el animal de algunos modillones del contorno de varias iglesias románicas de Saintonge, de Poitou y otros lugares, pero tales esculturas no parece que puedan interpretarse así con garantías suficientes.

En estas representaciones es el becerro sacrificial el que aparece a título de emblema del Cristo muerto por la humanidad, pero en otros lugares tiene a veces otros significados.

Monseñor Barbier de Montault[1] indica que, en el antiguo simbolismo cristiano, el becerro nimbado y alado había representado el sacerdocio de Cristo, anunciado por David: *Tu es sacerdos in aeternum*[2]. Y en un precioso evangeliario anglosajón del siglo X, sustituye al toro en el cuarteto de los Animales celestiales de las visiones de Ezequiel y de San Juan: los cuatro aparecen en imágenes muy estilizadas con estas inscripciones: *Imago Hominis - Imago Aquile - Imago Leonis - Imago Vituli*[3] (Fig. IV). El animal virgen toma así el lugar del animal poderoso y fecundo, y también aquí es adecuada la proclamación de los viejos mencionados pontífices de Chartres y de Tours: *Vitulus Christus.*

No debe sorprendernos el hecho de que estas comparaciones simbólicas entre Cristo y el becerro, el asno, la serpiente, la rana o el gusano causen asombro y resulten chocantes hoy en día a aquellos a quienes unos estudios un poco particulares no se han familiarizado con el espíritu simbolista de las primeras épocas cristianas: esto es así porque, sobre todo en Occidente, hemos establecido una escala de dignidades completamente arbitraria entre los animales, y unas «conveniencias» de las que nuestros padres no tenían ni la más ligera idea. El cristianismo primitivo, sobre todo en Oriente próximo, comparaba al Salvador con todos los animales que, por su naturaleza, por sus cualidades reales o por las ficticias que se les atribuían a ellos o bien al pasado histórico de sus imágenes, podían presentar le enseñanza dogmática o la vida mística.

III. LAS INMOLACIONES RITUALES DE ANIMALES EN LA IGLESIA CRISTIANA

Generalmente suele creerse que el cristianismo, desde su origen, abolió para sus fieles los sacrificios de animales a los que se daba muerte en el curso de una ceremonia litúrgica.. Tal opinión, tomada en su sentido general, tiene fundamento; sin embargo, la inmolación ritual de animales persistió durante largo tiempo en varias zonas del Oriente próximo cristiano[4].

En Armenia, sobre todo, al menos hasta la época de las Cruzadas, obispos y sacerdotes bendecían el sacrificio de animales que a continuación se daban como alimento a la clerecía y a los fieles en banquetes que los reunían.

La inmolación de la víctima se denominaba *matal*, «sacrificio», o *patarag*, palabra que también se aplicaba al sacramento de la Eucaristía. Así, además del cordero de rigor el día de Pascua, inmolaban bueyes, becerros y becerras, vacas, corderos e incluso cerdos, y entre los animales salvajes y las aves, los que la ley mosaica consideraba animales puros.

1. B. de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*. T. II, p. 99.
2. David, *Los Salmos*, CIX, 4.
3. Véase Lacroix, Fournier et Sérè, *Histoire de l'Imprimerie*, p. 12. Pl.
4. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. Fasc. CXIV-CXV, col. 2660-2668.

Estos sacrificios eran bastante frecuentes: se renovaban cada domingo, los días de fiesta de los principales santos, los días en los que se consagraba una iglesia, un altar, un monumento cristiano, y al cabo de tres, nueve y cuarenta días de la muerte de un fiel.

Para el *matal* dominical, la víctima era llevada a la puerta de la iglesia, al pie de una cruz; la cubrían con un paño escarlata; el sacerdote bendecía sal, recitaba cuatro salmos escogidos, pasajes del Levítico, del II Libro de los Reyes, de la epístola de San Pablo a los Hebreos y del Evangelio de San Lucas, y luego largas plegarias evocando los sacrificios de la antigua Ley y el de Jesucristo en el Calvario; finalmente, hacían que la víctima comiese la sal y la degollaban entonces[1]. Cocían a continuación la carne y la comían juntos. Esta comida, como las primeras comidas comunes entre cristianos, se llamaba *agape*, o sea comida de afecto.

La sangre de la víctima no debía recogerse, y los restos de su carne no debían conservarse en las casas con los otros alimentos no bendecidos de la alimentación corriente.

El *matal*, y el banquete de amistad y ritual tenían que seguir inmediatamente al sacrificio eucarístico del pan y el vino consagrados; es decir, debían efectuarse inmediatamente después de la misa. Por su liturgia misma y por su denominación de *patarag*, el conjunto del *matal* y del banquete puede considerarse un «sacramental».

La víctima del *matal* dominical tenía que haber nacido obligatoriamente dentro del plazo de un año[2], y proporcionar suficiente sustancia para la comida, lo que autoriza a pensar que la mayoría de las veces era un ternero o un becerro.

Aunque sólo fuese a causa de su degüello al pie de la cruz y de la evocación del sacrificio del Calvario en las oraciones para bendecirla, la víctima del *matal* dominical tuvo que compararse a menudo, a modo de símbolo, con Cristo muriendo por la salvación del mundo. Sin embargo, en el alegato que escribió en el siglo XII en favor del *Matal*, el obispo Nersés Shnorhali, que atribuye su institución a San Gregorio el Iluminador, no establece esta relación inevitable y tan sólo presenta a la víctima como ofrenda hecha a Dios y litúrgicamente bendecida por la Iglesia para convertirse en materia de un acto de unión fraterna y caritativa entre los fieles.

Señalemos que con menos pompa litúrgica encontramos equivalentes, lícitos o abusivos, del *matal* de Armenia y del cercano Oriente en la historia antigua de las iglesias latinas de Occidente[3].

IV. EL BECERRO SIMBÓLICO EN SUS MALOS ASPECTOS

Al contarnos la apostasía de los hebreos al pie del monte Sinaí, cuando se apartaron de Yahveh para prosternarse ante el becerro sagrado del país de Canaán, el libro del Éxodo hizo de este animal uno de los emblemas del Espíritu del Mal[4].

1. Nersés Shnorhali, Bibl. San Lázaro de Venecia. *Ms.* 457, VIII, 6.
2. *Rituale Armenorum*, Oxford 1905, p. 54.
3. Cf. J. Tixeront, "Le rite du Matal", *Bulletin d'ancienne Littérature et d'Archéologie chrétienne*, T. III, 1913, pp. 81-94.
4. *1º Libro del Exodo*, XXXII, 32.

Aquel becerro de oro fundido, aquel «dios de oro», en el simbolismo cristiano se convirtió en imagen del «Demonio de las riquezas». En la escala de los vicios no expresa la avaricia, sino la insaciable avidez, la *auri sacra fames*, la «execrable hambre de oro» que empuja a todas las bajezas, a todos los crímenes y a todas las vergüenzas.

La pintura, a menudo el grabado y a veces la escultura representaron el ídolo deslumbrante del Sinaí; una de las más curiosas de estas obras de arte es uno de los capiteles de la antigua iglesia monástica de Vézelay, en Borgoña: ante Moisés, que alza, para romperlas de indignación, las Tablas de la Ley de Yahveh, vemos un diablo herizado y convulso que sale de la boca ampliamente abierta del Becerro de oro; es el «Demonio de las riquezas[1]». Y recuerdo una página ilustrada de un periódico de ayer en el que el grabador, ante la silueta de la Bolsa de París, plantó el Becerro de oro sobre un zócalo, al pie del cual estaba prosternada la multitud; un chorro de monedas caía del trasero del animal, y este simbolismo escatológico recuerda las palabras de Papini, en su *Vida de Jesucristo*: «El dinero es el excremento del diablo».

A veces el Becerro de oro no representa la codicia, sino simplemente la Idolatría, también en recuerdo de la apostasía de Israel[2].

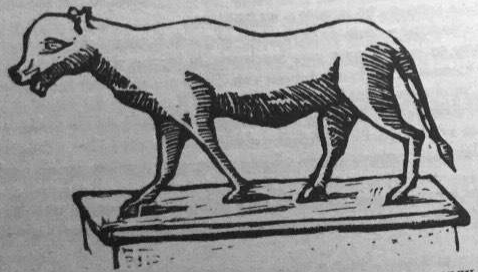


Fig. V.- El Becerro de oro. – Grabado popular sobre madera; finales del siglo XVIII.

1. Véase E. Male, *L'Art religieux du XII siecle en France*, p. 371, fig. 213.
2. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*. T. I, p. 236.

CAPÍTULO DIECISÉIS

LA TERNERA Y LA VACA

I. LA VÍCTIMA BÍBLICA Y SU SIMBOLISMO CRISTIANO

El simbolismo de la ternera, en cuanto víctima virgen y sin defecto, inmolada para la remisión de los pecados fuera del recinto del campamento de Israel, es el mismo que el del becerro. Pero la ternera roja o la vaca del mismo color de que se habla en el *Libro de los Números* ha tenido, en la emblemática cristiana, un sentido muy particular:

Yahveh, hablando a Moisés, le dice: «Di a los hijos de Israel que te traigan una vaca roja sin tara, sin ningún defecto corporal y que no haya llevado yugo. Se la entregaréis al sacerdote Eleazar, que la hará salir del campamento y la degollarán ante él. El sacerdote Eleazar tomará sangre de la vaca roja con el dedo; y aspergerá siete veces con la sangre en dirección a la entrada de la tienda de reunión[1]». Luego, el texto bíblico dice que las cenizas de la vaca roja, consumida por el fuego tras su inmolación, entran en la composición del agua lustral, del «agua que quita la mancha[2]».

En todo este dispositivo litúrgico que comentó largamente el alejandrino Filón el Judío en los primeros años de nuestra era, nuestros místicos del medievo vieron alegorías proféticas de la Pasión de Jesucristo, durante la cual su cuerpo, por decirlo así, se vistió de sangre. Hicieron de la joven vaca «la imagen de la carne sangrante del Redentor: *Vitula est caro Christi*, «la ternera es la carne de Cristo», proclamó Rabano Mauro en el el siglo IX, y lo basaba en el color del animal. *Vitulam rufam id est Christi carnem, ob peccati similitudinem tali colorem vocatam* [3]. Y San Bruno de Asti habla como él[4].

Antes de ellos, había dicho ya la Epístola apócrifa que llamamos de San Bernabé: «Esta vaca roja nos representa a Jesucristo, y esos hombres que la ofrecen en el altar representan a los que inmolaron a Jesucristo como una víctima, y finalmente, los niños que esparcen sobre el pueblo las cenizas de la víctima representan a los que nos han anunciado la remisión de los pecados[5]».

De acuerdo con los textos precedentes, a veces, en el arte de los escultores, de los iluminadores y de los pintores-vitraleros de la Edad Media, encontramos la vaca roja en escenas que

1. *Libro de los Números*, XIX, 1-15.
2. *Ibid.*, 9 y 13.
3. Rabano Mauro, *Alegoría*.
4. San Bruno de Asti, *Homilía para el Domingo de Pasión*.
5. *Epístola católica de San Bernabé*, VIII; edic. de 1715.

no dejan ninguna duda sobre su sentido correspondiente a la Pasión del Señor: una iluminación de un manuscrito medieval de la Biblioteca Nacional de París contiene dos orlas geminadas; en una se encuentra la vaca roja conducida por los hebreos al sacrificador, y en la otra el Salvador crucificado cuyo costado traspasa el legionario con la punta de la lanza[1].

II. EL SIMBOLISMO GENERAL DE LA VACA

El simbolismo asiático de la vaca lo trató Angelo de Gubernatis en un largo estudio en el que, entre otras cosas, leemos que en la India la vaca roja representa la aurora, y la vaca negra el crepúsculo, el nacimiento y la muerte relacionados con el sol[2]. También simboliza, según me contó un orientalista, los dos puntos extremos de la vida humana, el comienzo de la vida por la leche –que representa todas las leches maternas, pues es el alimento por excelencia–, y el final de la vida porque cuando el hombre pronuncia la onomatopeya que imita el mugido de la vaca: ¡muu!... adelanta los labios en un movimiento que es el de la expulsión, de la espiración del aliento, imagen de la muerte, que interviene cuando escapa el último aliento. Esta concepción tan oriental está emparentada con la del AUM sagrado de los hindúes, y es sabido la gran importancia que todo lo relacionado con el aliento tiene en la metafísica de varios grandes pueblos de Asia[3].

En el antiguo Egipto, la vaca era uno de los animales psicagogos: Ra sol ascendía al cielo en una vaca; a menudo las momias eran llevadas a la tumba tiradas por vacas rojas que luego inmolaban; la vaca divina, como el toro divino, se llevaba las almas al otro mundo[4].

Por lo demás, la divina vaca Hat-Hor, diosa de las montañas tebanas, relacionada por el nombre con Horus, corazón de la Divinidad, fue también la diosa de la aurora y del crepúsculo, de la aparición y de la extinción de la luz, como en Asia[5] (Fig. I y III).

Fig. I.- La vaca Hat-Hor. – Bronce egipcio de la colección del autor.

Tal vez se debiese a su condición de antigua diosa del crepúsculo en Asia, en Egipto, en Chipre y en Fenicia el hecho de que la iconografía medieval de Occidente, impresionada por antiguas tradiciones, uncio la vaca al carro triunfal de la luna personificada[6] (Fig. II).

Fig. II.- El Carro de la Luna. — Escultura del baptisterio de Parma, siglo XII.

1. Bibliot. Nac. *Ms.* 632. Véase F. D'Ayzac, en *Revue de l'Art chrétien*, 2ª sér. T. XII (1888), p. 29.
2. A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique*. Édit. Durand et Lauriel. T. I, p. 187.
3. Cf. Rama Prasad, *La science du Souffle et la philosophie des Tattvas* (1910).
4. Cf. Maspero, en *Mém. mission. arch. française au Caire*. T. V, 440 y 453. — Philippe Virey, *La Religion de l'ancienne Égypte*. p. 140.
5. Véase Lepage Renouf, *The life Work*, T. II. p. 258.
6. Véase Mgr. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*. T. I, p. 111 y Pl. VIII, fig. 75.

Hay prácticas igualmente antiguas y del mismo origen que se conservan todavía incluso en la vida religiosa de algunas zonas mediterráneas[1]. Por otra parte, los cuernos de la vaca, como los del toro, recuerdan la forma de la media luna.

III. MALOS ASPECTOS DEL SIMBOLISMO DE LA TERNERA Y DE LA VACA

Los retozos inconsiderados de las vacas jóvenes y las terneras en las dehesas fueron considerados por antiguos maestros de la vida espiritual símbolo de la turbulencia atolondrada, temeraria y presuntuosa, «del impulso que arrastra a la juventud al camino de las pasiones violentas[2]»; es lo que, en el siglo XII, el monje Hugo de San Víctor llamaba *vitulum petulantiae*[3].

La vaca, por su parte, a veces fue considerada emblema de la poca inteligencia, de la estupidez. Y cuando aparece caminando detrás del toro que no lleva el yugo, es emblema del alma que sigue sin discernimiento a los promotores de cisma y herejía, rebeldes al yugo de la Iglesia. También fue uno de los emblemas consagrados de las pasiones abyectas: *Vacca, mactamus, cum carnem a lascivia suae voluptatis extinguimus*, dice también Hugo de San Víctor[4]; y San Eucher habla en el mismo sentido[5]. Así, toda medalla tiene su reverso, y todo emblema hermoso tiene su lado malo.

Fig. III.- La cabeza de la vaca Hat-Hor coronada por la víbora Hage. Obra de arte egipcio de la XXVI dinastía.

1. Véase H. de Montherlant, *Les Bestiaires*, VI.
2. Fél. D'Ayzac, en *Revue de l'Art chrétien*, 2ª sér. T. XII (1880), p. 26.
3. Hugo de San Víctor, *De claustro animae*, III, 24.
4. Hugo de San Víctor, *Miscellanae*. Lib. IV, 9.
5. San Eucher, *Form. spirit., IV.*

CAPÍTULO DIECISIETE

EL CARNERO COMÚN

I. EL CARNERO EN LOS CULTOS PRECRISTIANOS

La representación del carnero fue uno de los emblemas religiosos preferidos de los cultos de las antiguas civilizaciones, herederas en esto de los pueblos primitivos.

En Egipto. – En Egipto, desde los tiempos de las más antiguas dinastías faraónicas, se adoraba a Amón Ra, el Sol activo, en la forma del carnero coronado por el globo o el disco solar (Fig. I). El carnero era el animal emblemático de Knef, uno de los más antiguos aspectos del dios creador de la vida[1], al que generalmente se representaba con cabeza de carnero (Fig. II). El carnero de Osiris tenía cuatro cabezas y cuatro cuernos, una cabeza y un cuerno por cada punto cardinal[2]. Más tarde, el carnero terminó por convertirse, lo mismo que el pájaro, en representante sensible de la idea de supervivencia humana, y adquirió el sentido de *alma*[3].

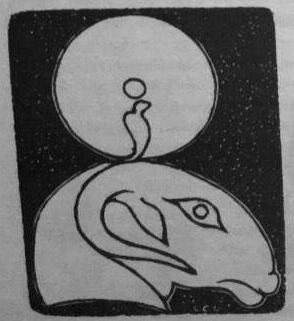


Fig. I.- La cabeza del carnero de Amón, según una pintura de los hipogeos de Tebas.

Fig. II.- El dios Knef, de cabeza de Carnero. Templo de Ramsés II en Antinoé, Egipto. – GAYET, *Annales du Musée Guimet*, 1897, 3ª Part., Pl. XVI.

En Grecia. – Los griegos tomaron de los egipcios el simbolismo del Carnero; su expresión suprema de la divinidad, Zeus, se asimiló al Amón de Egipto y fue representado con torso de hombre con cuernos de carnero; en las monedas de Lisímaco, Alejandro Magno fue representado en esta forma de Zeus-Amón[1] (Fig. III). Las monedas de oro de la Cirenaica, por el contrario, muestran al Dios Zeus en la forma humana normal, vestido y de pie cerca de un carnero; y éste último aparece solo en las monedas de Tesalia y de Cefalonia[2] (Fig. IV).

1. Cf. MASPERO, *Études de Mythologie*, T. II, pp. 273-275.
2. Cf. MASPERO, "Le Livre des Morts", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1887, p. 278.
3. Cf. MASPERO, "Les Hypogées royaux de Thèbes", *Revue Historique des Religions*, 1888, p. 279. — STEINILBERT-OBERLIN, *Les Hiéroglyphes*, p. 23.

En Persia. – Entre los antiguos mazdeístas de Persia, en los viejos cultos de Turán y en el más antiguo Brahmanismo, el carnero era emblema y vehículo de *Agni*, uno de los dos grandes Principios, el Espíritu puro, principio ígneo opuesto a *Soma*, el principio acuoso. Agni era el Dios del Fuego, o más exactamente el regente del reino del fuego, considerado las más de las veces foco de calor animador presente en los seres vivos[3].

Fig. III.- Moneda de Alejandro Magno (Colección del autor).

Fig. IV.- Moneda de Cefalonia, Grecia.

Según los libros sagrados de la India, particularmente en el Rig Veda y el Avesta, Agni aparece como fuego material, el fuego del hogar y sobre todo el del altar del sacrificio, pero todavía más a menudo aparece como fuego universal, el del sol y el de los astros incandescentes, el de los fuegos fatuos y el del relámpago; para ellos había estrechos vínculos correspondientes a pensamientos profundos que relacionaban estos distintos fuegos con las ideas de purificación material y espiritual, de acción, de fuerza, de ardor, de amor y de vida.

En la actualidad, el budismo popular ha rebajado a Agni (Akkini), dios del fuego puro y purificador de los tiempos antiguos, al simple papel de dios del hogar con dos cabezas y cuatro manos que suelen llevar un abanico, una antorcha, el bol para las ofrendas y la cuchara para derramar la mantequilla clarificada que alimenta la llama del sacrificio. Y a menudo este personaje monstruoso, debido a un tenaz tradicionalismo, va montado en el viejo carnero de Agni. Los carneros hieráticos de los capiteles milenarios de Persépolis no deben de reconocer a ese descendiente degenerado (Fig. V).

Fig. V.- El doble carnero en el capitel de Persépolis, según L. MÉNARD, *Hist. des Grecs*, T. II, p. 675.

En su época, el culto del carnero se extendía por el norte de su país hasta las regiones ya muy septentrionales de la Escitia y la Hiperbórea (Fig. VI).

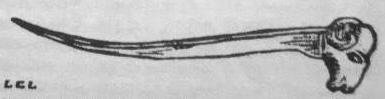


Fig. VI.- Cuchillo de la edad de Bronce, procedente de Siberia. Véase DEMMIN, *Guide des Amateurs d'armes*, p. 159, nº 7.

En la China, el carnero se relaciona todavía con la idea de propagación de la vida que tenía en las más antiguas civilizaciónes europeas: el talismán estelar y ritual para obtener un

1. Cf. Louis MÉNARD, *Histoire des Grecs*, T. II, p. 726.
2. Véase A. DE BARTHELEMY, *Numismatique ancienne*, Édit. Roret, pl. VIII, nº 266, 267 y 272. — L. MÉNARD, *Histoire des Grecs*, T. I, p. 7.
3. Véase R. GUÉNON, *L'Homme et son devenir selon le Vedanta*, p. 132.

Fig. VII.- Figura de un talismàn chino para un matrimonio fecundo y feliz. – Cf. R. P. Henry Doré, *Op. cit.*

matrimonio feliz, o sea fecundo, lleva un personaje de cabeza de carnero impreso en negro sobre papel amarillo[1] (Fig. VII).

En las Galias. – En la Galia, el carnero desempeñó un papel importante en el culto, todavía mal conocido, de los druidas: hay un dios de tres cabezas que tiene como atributo una cabeza de carnero; así lo vemos cerca de la divinidad tricéfala del Museo Carnavalet de París; también en una estela de la colección Duquenelle, en Reims, y en otras dos estelas galas halladas en la misma ciudad.

Una estatua gala procedente de Sommérécourt (Haute-Marne) lleva en la cabeza la huella de la marca de dos cuernos de metal y tiene en la mano la serpiente de cabeza de carnero[2], probable emblema de las ideas combinadas de fuerza y flexibilidad, de valor y habilidad, de audacia y prudencia, atribuidas al Hermes galo que representa esta estatua: la serpiente con cabeza o cuernos de carnero era el atributo de este dios[3].

Fig. VIII.- Morrillo turonense en forma de Carnero. Época gala. Terracota.

En el culto familiar de los galos, el carnero era el dios del hogar: los morrillos de chimenea galorromanos de terracota con la efigie del carnero son bastante numerosos en las regiones francesas del Oeste, y también en otros lugares [5]. (Fig. VIII).

El carnero también tiene su papel en la arqueología religiosa y precristiana de Germania, Iberia, Italia y Africa del Norte[6]; era demasiado para que este animal marcado por tanto favor

1. Cf. R. P. H. Doré, *Recherches sur les superstitions en Chine*, I° Part. T. I, vol. II. p. 214, fig. 150 bis.
2. Cf. Alex. Bertrand, *Revue archéologique*, 3° sér., T. IV, 1884, p. 303.
3. Cf. Auriger, "Cernunnos ou l'Hermès Gaulois", *Le Voile d'Isis*, T. XXXIV (1929), p. 648.
4. Cf. Baudry y Ballereau, *Puits funéraires du Bernard*, p. 231. – P. C. de la Croix, "Notes sur des chenets gallo-romains", *Bull. Soc. Antiq. de l'Ouest*, 1909, p. 830, etc.
5. Se han encontrado morrillos del mismo tipo en la región de Susa, en Asia. Véanse las vitrinas de la misión J. de Morgan en el Museo del Louvre (sala de la Mastaba).
6. Cf. J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie*, T. II, 3° Part., p. 1401, y *Revue archéologique*, 1898.

en todo el mundo antiguo pudiese quedar relegado por los simbolistas cristianos, que lo hicieron entrar en la fauna hierática de Cristo con casi todos los sentidos que le habían atribuido los paganismos.

II. EL CARNERO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA: EL EMBLEMA DE LA PERSONA DEL CRISTO PASTOR

A menudo el carnero fue pintado o esculpido en el arte cristiano primitivo para representar emblemáticamente a Jesucristo sin que se le diese la idea particular y precisa de ninguna de sus distintas características; es Jesús, simplemente.

Una terracota cristiana y romana nos muestra así al carnero que camina llevando sobre los hombros su monograma, *XPistos*, situado dentro de un nimbo entre el Alfa y el Omega simbólicos[1] (Fig. IX). En el Epitafio de Eumorfiés, descubierto en Roma, y que actualmente se encuentra en Estrasburgo[2], el Carnero-Cristo aparece entre dos Peces-fieles.

También es simplemente Jesucristo Dios y Hombre el que aparece en una lámpara muy particular de Cartago en la que el carnero, de cola y lana características, lleva un busto de hombre cargado con la cruz[3] (Fig. X). Como en todos los seres híbridos con medio cuerpo humano, por ejemplo los Centauros, cuando sirven de jeroglífico de Jesucristo, el busto de hombre «creado a imagen de Dios[4]», es el emblema de la Divinidad del Salvador, y el cuerpo de cuadrúpedo, que pone en contacto al ser con la tierra, es el de su Humanidad.

Fig. IX.- El Carnero-Cristo en los primeros tiempos del cristianismo.

Fig. X.- Carnero-Cristo en una lámpara de Cartago. Cf. R. P. Delattre, *Op. cit.*

El emblema del Pastor. – Veremos que los primeros documentos del arte cristiano, como los textos contemporáneos a ellos, suelen convertir al cordero en emblema de Cristo, pastor de las almas; el carnero, que es un cordero adulto, tenía que asumir de modo incluso más natural todavía el mismo papel simbólico: la costumbre que tiene el cordero, en los pastos o al caminar, de ponerse al frente del rebaño, y la que las ovejas tienen de ir detrás, hicieron que, desde que el hombre cría rebaños, el carnero fuese imagen del pastor mismo. En Chipre, en los tiempos antiguos, denominaban «Cabeza» o «Guía» al carnero que caminaba delante del rebaño; lo mismo ocurría en Palestina y en Siria en tiempos de Jesucristo[5].

La literatura hebraica, como todas las de las civilizaciones antiquísimas, consagró este sim-

1. Garucci, *Storia*, T. VI, pl. 465.
2. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. Fasc. LXXVI, col 2020, fig. 6055.
3. Véase R. P. L. Delattre, *Symboles eucharistiques*. – *Carthage* (1930), p. 54.
4. *Génesis*, I, 27.
5. Pea VIII, Schebuth, IX. Cf. Mélanie Marnas, *Quel est donc cet Homme!*, p. 240.

bolismo del carnero pastor. Un solo texto, entre muchos otros, nos lo demuestra: «Los príncipes de Sión, dice Jeremías, se han vuelto como carneros que ya no encuentran los buenos pastos[1]». También otros profetas comparan a los conductores del pueblo con los carneros «Cabezas» y «Guías».

Fig. XI.- Báculo de marfil del monasterio de San Gregorio de Roma. Siglo XI.

En la decoración cristiana de la cripta de la Ardeatina, así como en otros santuarios romanocristianos, vemos a veces el carnero, lo mismo que el cordero, con los atributos del pastor: el cayado pastoral y el recipiente para ordeñar.

Puesto que Cristo, como el carnero, es el jefe y el guía del rebaño, a menudo los pontífices de su Iglesia, que es su rebaño, pusieron la imagen emblemática del carnero en la voluta de su cayado pastoral. Reproduzco como ejemplo el hermoso báculo de marfil del siglo XI, que se considera que perteneció al papa Gregorio VII, Hildebrando, de quien efectivamente es contemporáneo, y que se conserva en el monasterio de San Gregorio de Coelius de Roma[2] (Fig. XI). Muchos otros báculos, en todos los siglos, nos presentan así el carnero o el cordero en combate con la serpiente o el dragón, doble imagen de Cristo y Satán[3].

III. EL CARNERO, EMBLEMA DE LA PATERNIDAD ESPIRITUAL DE CRISTO

Igual que algunos otros animales machos, por ejemplo el toro, el ciervo y el gallo, también el carnero fue para nuestros padres de la Iglesia primitiva uno de los emblemas de la fecundidad espiritual de Cristo, que dijo: «Lo mismo que el Padre tiene la Vida en sí, así también al Hijo le ha sido dado tener en sí la Vida»; y dice en otro lugar: «Yo soy la Vida».

Por lo demás, no era para los primeros siglos cristianos ninguna idea nueva el unir el carnero simbólico a la idea de propagación de la vida: los cultos precristianos de la cuenca oriental del Mediterráneo y del Asia occidental admitieron y difundieron, como símbolos del misterio de la generación en el hombre y en los animales, unos amuletos en forma de cabeza de carnero o de muflón, y también otros con cabeza de toro.

En Egipto, la estatua sagrada del carnero, en el templo de Mendes, se consideraba que podía procurar la fecundidad a las mujeres, pues se consideraba que contenía en cierto modo el alma de Osiris; su nombre, *Bâ*, es en efecto sinónimo de la palabra «alma»[4].

1. Jeremías, *Lamentaciones*, I, 6.
2. Cf. Mgr Barbier de Montault, "La poésie liturgique au Moyen-Age", *Revue de l'Art chrétien*. Mars 1857, p. 125, pp. 189, 198, 237.
3. Véase Arch. Martin, "Des crosses pastorales", *Mélanges archéologiques*. T. IV, pp. 198, 237.
4. Cf. Lefébure, "Bulletin critique des Religions de l'Égypte", *Revue historique des Religions*. T. LXVII, nº 1, 1913, p. 3.

Entre los griegos y los latinos, la cabeza de carnero, como la de león, se representaba a veces en el extremo de algunos amuletos fálicos para representar la fuerza del principio reproductor del que el hombre está providencialmente dotado[1].

La aplicación al Carnero-Cristo de estas ideas atribuidas al carnero emblemático pagano era cosa muy sencilla. ¿No es el Hijo, por la misma razón que el Padre y el «Espíritu Creador», autor y mantenedor de todas las vidas físicas, fuente de toda vida espiritual en la Iglesia y en las almas, de toda vida intelectual o instintiva en todos los seres vivos?

No olvidemos que, en el círculo del zodíaco, transmitido según parece por los caldeos a los fenicios, los griegos y los egipcios[2], el signo del Carnero, *Aries*, está a caballo sobre nuestros meses de marzo y abril, y que el del Toro, *Tauro*, rige en los meses de abril y mayo, dando así, por mitades sucesivas, los tres meses de la primavera, que son la época del año en la que con más fuerza hierve la vida en la naturaleza: la sangre en las arterias de los animales, la savia bajo la corteza de los vegetales, y en el aire las primeras tibiezas vivificantes; entonces se hinchan los granos y germinan en la tierra, los brotes rompen su envoltura, revientan las flores sus primeros capullos; en las aguas se acumulan las huevas en torno a los juncos o las algas, y en la tierra se aferran los nidos a las horcaduras de las ramas. Todo es amor, todo es vida; y sobre todo ese amor y toda esa vida, cuya manifestación es tanto una resurrección como un nacimiento, domina la gran fiesta de la resurrección de Aquel que es amor y germen de toda vida y de toda resurrección.

El paso más o menos breve sobre la tierra no constituye toda la vida humana: la vida continúa más allá de la disolución de la carne del hombre: los cultos antiguos, sobre todo los de las naciones ribereñas del Mediterráneo, lo proclamaron ya, lo mismo que hizo más tarde el cristianismo, y a veces pusieron el carnero, emblema de la vida, o su cabeza, en sus monumentos funerarios, como testimonio de esa creencia.

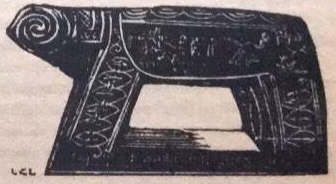


Fig. XII.- Tumba de Manuk Nazar en Djulfa. – 1588.

En la Alta Armenia, la costumbre de dar a todo el monumento funerario forma de carnero subsistía todavía en el siglo XVI de nuestra era, como lo demuestra, entre otras, la tumba de Manuk Nazar, en Djulfa, erigida en 1588[3] (Fig. XII).

Tradiciones milenarias atribuían también a la sangre del carnero, e incluso a la raspadura de sus cuernos, extrañas propiedades curativas; incluso todavía en nuestra Edad Media, por asimilación morfobiológica con el cuerno del carnero, el fósil entonces denominado «cuerno de carnero», y en el siglo XVIII «cuerno de Amón», el *amonites* de los geólogos actuales, estaba considerado un remedio eficaz. Encontramos un reflejo de esta creencia todavía en el reinado de Luis XIV[4]. Sin duda hemos de buscar en estas antiguas tradiciones la razón de la

1. Cf. H. Roux, *Herculanum et Pompei*, T. VIII, Pl. 46.
2. Abbé Moreux, *La science mystérieuse des Pharaons*, p. 106.
3. Cf. *Magasin pittoresque*, T. XXIV (1856), p. 360.
4. Véase Boccone, *Recherches et observations naturelles*, p. 306 (Amsterdam, 1674).

presencia en el suelo, cerca del templo galorromano de las fuentes del Sena, en medio de exvotos referidos a la salud humana, de «dos amonites gigantes con un agujero de suspensión en el centro[1]». Pero sólo la idea de la fuerza postmortuoria de la vida que persiste pese a todo parece poder explicar la deposición del amonites con los restos de difuntos. Lo he encontrado dos veces en sepulturas de época merovingia, en Cerizay (Deux-Sèvres), en 1898, donde había dos pequeños amonites de 13 y 15 milímetros de diámetro, con un agujero central, sobre el tórax de un inhumado del siglo VI o VII (Fig. XIII). Y lo mismo en Martaizé (Vienne).

Fig. XIII.- Amonites de una sepultura galofranca de Cerizay (Deux-Sèvres). Tamaño real – Colección del autor.

La colección de la Escuela de Antropología de París posee también un amuleto hecho con uno de estos fósiles cuyas asombrosas virtudes cantó largamente Plinio[2]. Sobre todo, dice, los que se recogen en Etiopía y tienen color dorado propician sueños particularmente reveladores del futuro[3].

IV. EL CARNERO, EMBLEMA DEL CRISTO FUERTE Y TRIUNFANTE

La forma que los carneros tienen de luchar golpeando con la frente a sus adversarios hizo de ellos, entre los antiguos, un emblema de la fuerza guerrera y del coraje.

En el caso del carnero, como en el del toro, del unicornio, del macho cabrío o del rinoceronte, el simbolismo de todas las épocas atribuyó la idea de fuerza y de poder a los cuernos de su cabeza.

Cuando hablemos del simbolismo general del cuerno de los cuadrúpedos, veremos que representa siempre el poder de acción del Bien, así como también el del Mal.

Son estas ideas tradicionales y ya entonces muy antiguas las que hicieron llamar «ariete», es decir «carnero», a uno de los instrumentos de asedio utilizados por el genio militar de los antiguos, tanto en Asia[4] como entre griegos y romanos.

Era básicamente un grueso poste de madera que tenía en el extremo una cabeza de carnero de hierro o bronce de fundición y suspendida por el punto medio. Con un movimiento de vaivén, golpeaban las puertas o los muros de las ciudades sitiadas a fin de romperlas o derribarlas. El ariete era un instrumento de éxito. Pero del mismo modo, dijeron los primeros místicos cristianos, que ese instrumento sólo puede procurar la victoria si está sujeto al poste de madera y precisamente por medio de esa madera, así el Salvador sólo realizó la redención del género humano clavado en la cruz, y sólo por medio de esa madera obtuvo la victoria sobre el mal por una parte y sobre la justicia de Dios por otra (Fig. XXI).

Por eso el Carnero-Cristo, siempre victorioso, a menudo fue representado como el Cordero, con el estandarte triunfal. Así lo vemos en una clave de bóveda de la catedral de Troyes, del siglo XIII, que Didron considera «el emblema de la fuerza del Hijo de Dios[1]». Es la fuerza triunfante (Fig. XIV).

1. Cf. *Le Journal*, 40. 10 août, 1932, p. 5.
2. Cf. *La Société, l'Ecole et le Laboratoire d'Anthropologie* (1889), p. 312, nº 64.
3. Plinio, *Historia natural*, XXXVII, 67.
4. Para Asiria y Caldea, véase: Gustave Le Bon, *Les premières civilisations*, p. 545.

EL CARNERO, EMBLEMA DEL VERBO DIVINO

El carnero fue tomado también por jeroglífico de la Voz divina, de la Palabra eterna porque, nos dice San Ambrosio, las ovejas siguen su voz. Es posible, en efecto, que la docilidad de la manada para seguir la voz del carnero, que es jefe, conductor y padre, hiciese de él, incluso entre los antiguos paganos, el emblema del guía de las almas hacia sus destinos eternos; y tal vez por eso San Ambrosio mismo dice en otro lugar que el carnero «lo consideran símbolo del Verbo divino incluso aquellos que no creen en la venida del Mesías[2]».

Fig. XIV.- El Carnero triunfante, catedral de Troyes. – (s. XIII).

Algunas representaciones primitivas y de la Edad Media nos muestran a veces el Carnero-Cristo que lleva entre los labios una rama con hojas; los místicos representaban con este último emblema la acción vivificante del Verbo divino. Es la imagen de la doctrina que penetra con fuerza y amor y que actúa en las almas como actúa en la vegetación la atmósfera de la primavera: «Polium sermo doctrinae», dice al respecto San Eucher[3].

Fig. XV.- El Carnero triunfante. Sello de la ciudad de Tirlemont, Brabante, siglo XIII.

San Gregorio admite este simbolismo un tanto complicado, pero prefiere ver en él «una rama del Arbol de la Vida, cuyas hojas no caen, pues la Palabra de Cristo es imperecedera»[4].

En una lámpara de Cartago del siglo III o IV, el carnero se adelanta hacia una hoja muy ancha que el P. Delattre cree que es una hoja de parra (?). Habría que reconocer en él, en tal caso, un simbolismo eucarístico[5].

En algún lugar he visto también el Carnero-Cristo, montado en una roca, con la cabeza levantada, la boca abierta y lanzando desde allí la llamada a todos los horizontes, la llamada a todas las almas. Y sin duda también es eso lo que realiza en el sello de la ciudad de Tirlemont, en Bélgica (Fig. XV).

1. Didron, *Histoire de Dieu*, pp. 308 y 331.
2. San Ambrosio, *Epístola*, LX, c. III.
3. Cf. Dom Pitra, *Spicilège de Solesmes*. T. III, p. 402.
4. San Gregorio, *Formas espirituales*, ap. Pitra, *ibid.* T. II, p. 412.
5. Véase R. P. Delattre, *Symboles eucharistiques – Carthage*, p. 55. – "Lampes chrétiennes de Carthage", *Revue de l'Art chrétien*, 1890.

EL CARNERO, EMBLEMA DE CRISTO, LUZ DEL MUNDO

Es indiscutible que el carnero, como el cordero, ha representado en la iconografía emblemática estas palabras de San Juan, que al hablar de la Jerusalén celestial dice que «el Cordero está en la lámpara[1]». Es lo que nos representa una lámpara de bronce con dos bocas, hecha en forma de carnero de pie, publicada por Dom Leclercq[2] (según de Lasteyrie, a quien pertenecía[3]), que ve también en ella el emblema del Cristo-Luz (Fig. XVI); «es, nos dice, una alusión evidente al texto del Apocalipsis *lucerna ejus est Agnus*. La cabeza de este carnero lleva encima una cruz sobre la que está posada una paloma. Hay otra cruz indicada en el pecho del carnero. No es imposible que el fabricante de esta lámpara hubiese pensado en la promesa que hizo Cristo a sus apóstoles de que les enviaría el Espíritu Santo después de que hubiese muerto y regresado al cielo».

A causa del texto que acabamos de citar, el carnero es, junto con el cordero, uno de los temas más a menudo representados en las lámparas decoradas de los primeros siglos cristianos (Fig. XVII).

Fig. XVI.- Lámpara romana de bronce. Siglo IV o V. Colección de M. de Lasteyrie.

Fig. XVII.- El carnero en la lámpara cartaginesa. – Cf. DELATTRE, *Op. cit., loc. cit.*

V. EL CARNERO, EMBLEMA DEL REDENTOR

No hace falta recordar aquí que el carnero, como el cordero y la oveja, se ofrecía en sacrificio sangriento a Dios, y también a los dioses, en todos los pueblos antiguos.

En lo que concierne a los hebreos, el *Levítico* y los *Números* nos informan de la liturgia sacrificial del carnero.

1. San JUAN EVANGELISTA, *Apocalipsis*, XXI, 23.
2. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol. I, c. 895.
3. DE LASTEYRIE, *Mém. Soc. des Antiq. de France*. T. XXII, p. 223; y GARUCCI, *Hyéroglypta*, 1856, p. 46, etc.

Cicerón, por su parte, nos precisa que en el mundo romano la sangre del carnero se ofrecía sobre todo a los dioses lares, protectores del hogar familiar[1]; el único morrillo de chimenea de terracota en forma de carnero que lleva inscripción lleva precisamente estas palabras: «*Laribus augustus*[2]».

Roma y Grecia, que con el culto de Anahita-Cibeles conocieron los sacrificios tauróbolicos[3], practicaron del mismo modo el Criobolio, o sacrificio místérico del carnero, que pertenecía al culto proximoriental de Atis: el iniciado, situado en una fosa bajo un suelo con claraboya, recibía sobre todo el cuerpo desnudo la sangre del carnero que un sacrificador degollaba encima de él; creía que por la virtud comunicativa de aquella sangre de hostia entraba en inmediata unión con la divinidad a la que se ofrecía el sacrificio, y que se acercaba íntimamente a ella.

Como la mayoría de las víctimas ofrecidas en los antiguos sacrificios, el carnero se convirtió para los cristianos en imagen del Cristo víctima; y ese simbolismo se mantuvo también durante la Edad Media, según el testimonio de Rabano Mauro y del Anónimo de Claraval, que ven en el carnero el Verbo hecho carne e inmolado en sacrificio por nuestra redención[4].

Mucho más antiguamente, en la glosa mística del sacrificio de Abraham en el monte Moria, donde el carnero sustituyó al hijo del patriarca[5], el animal sacrificado en lugar de Isaac había sido presentado como imagen de Cristo inmolado en lugar de la humanidad culpable.

Orígenes, ya en el siglo II de nuestra era, escribía: «*sed quomodo Christo uterque conveniat et Isaac qui non est jugulatus est opere pretium est noscere...*[6]».

Más tarde, en el siglo IV, sobre todo San Ambrosio se adhirió a esta interpretación mística del célebre sacrificio bíblico[7]. San Agustín, discípulo suyo, explicó a su vez que el carnero colgado de los cuernos en las ramas de la zarza es una imagen del Salvador coronado de espinas[8]. Y en el siglo VIII, *la Llave* del seudo San Melitón comentará este simbolismo[9].

Como eco de esa simbología literaria de los Padres[10], de la que sería fácil citar numerosos textos, hay en el museo de Arles una escultura cristiana de aquella época galorromana que representa el sacrificio de Abraham con el carnero colgado de los cuernos en el arbusto espinoso. El erudito Edmond Le Blant habla así de ella aplicándole las ideas de los Padres que acabo de exponer brevemente: «El sacrificio de Abraham, como se sabe, es una imagen de la Pasión; los Padres lo enseñan unánimemente. Cristo, en su doble naturaleza, les parece igualmente simbolizado por el carnero y por Isaac, imágenes del *sacrificium cruentum* y del *sacrificium incruentum*. Isaac conducido a la muerte fue cargado con el fardo de ramas como cargó el Señor el instrumento de su suplicio; la zarza donde fue colgado el carnero simboliza la cruz, como lo explica este pasaje de San Basilio de Seleucia del que hay en Arles un bajorrelieve que parece una tra-

1. CICERÓN, *De Lage*, II, 22.
2. Cf. J. DECHELETTE, *Revue archéologique*, 1898. T XXXIII y *Manuel d'Archéologie*, T. II, 3 Part., p. 1.401.
3. Véase *El Toro*, en el capítulo sexto.
4. Según *Spicilège de Solesmes*, T. III, p. 24.
5. Véase *Géneiis*, XXII, 1-19.
6. ORÍGENES, *Homilía VII, In Genes.*, 9.
7. San AMBROSIO, *De Abraham*, L. I, VIII; y *Epist. ad Justum*.
8. San AGUSTÍN, *Contra Faustum*, XXII, 73 y *De Civitate Dei*, XVI, III.
9. Cf. *Fragm.*, en Routh., *Religio Sacra*, T. I, p. 116; y PIPER, en *Bulletin monumental*, 3ª ter. T. XXVIII, 1861, p. 483.
10. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. T. II, v. I, col. 656, nota 11.

Fig. XVIII.- El carnero colgado por los cuernos. Escultura galorromana de Arles.

ducción visual: «Mira el carnero colgado de la planta, como lo estuvo Cristo en la Cruz[1]».

Así pues, emblema a la vez del Redentor colgado en el madero de su cruz y coronado de espinas por una parte, y de su doble sacrificio sangriento y no sangriento por otra, el carnero bíblico es una de las imágenes emblemáticas del Cristo víctima más consagradas por los maestros de la doctrina y por el arte cristiano.

Añadiré que, en el Marruecos musulmán, se celebra todavía, con el nombre de «Sacrificio de Abraham», una fiesta que incluye el degüello de un carnero en una tienda situada a dos o tres minutos de la mezquita; tan pronto como le asestan el golpe mortal a la víctima, ésta es echada de inmediato sobre la silla de un jinete que parte al galope hacia la mezquita; si el carnero llega a ella todavía vivo, dicen los magrebíes, es un presagio de felicidad para el año[2].

VI. EL CARNERO, EMBLEMA DEL GOZO DE LOS JUSTOS

Puesto que, como hemos dicho más arriba, el signo astronómico del Carnero, Aries, rige dentro del círculo del zodíaco los meses de marzo y abril, la imagen del carnero fue entre los egipcios y los pueblos antiguos de Europa uno de los ideogramas de la alegría.

Marzo y abril, su época, es la puerta que se abre al sol hermoso y bueno y a los preciosos días de primavera y de verano; gracias a ellos van a abrirse las flores y madurarán los frutos, y en primavera nacerán las crías y retoños de la gran mayoría de los seres animados. Pues bien, toda fecundación, todo advenimiento a la vida, procede del amor que, por Dios, es inseparable de la alegría: los pueblos precristianos lo comprendieron y lo expresaron (Fig. XIX).

Fig. XIX.- Orfeo y el Carnero en un antiguo sarcófago del Vaticano. El poeta, cuya lira está rota, está en la actitud de Mitra.

Y el cristianismo no tenía ninguna razón para repudiar aquel sentimiento de los antiguos que saludaban con festejos al signo de Aries y que consideraban que su imagen era un emblema del gozo: ¿no cantaba la Iglesia desde sus inicios a Jesús como causa y fuente de todo gozo? Toda su liturgia está llena de ecos «de la santa alegría», de ese sentimiento de felicidad sólida y dulce que tan intensamente manifiesta la decoración completamente serena de las Catacumbas romanas, donde no hay ninguna alusión al sufrimiento, pese a adornar el refugio de un pueblo de condenados en el que entraban casi a diario, en tiempos de las persecuciones, los cuerpos desgarrados y ensangrentados de los mártires.

1. Edm. Le Blant, "Le sarcophage chrétien de Luc de Béare", *Revue archéologique*, 2e sét. T. XL, 1880, p. 131.
2. Cf. A. Chevrillon, "L'Aïd-Kébir à Rabat", *L'Illustration*, T. XCI, nº 4.703 (abril 1933).

La Iglesia conservó íntegro durante largo tiempo el temperamento gozoso de su juve
tud. Incluso pese a la nube de frialdad que el protestantismo hizo flotar entre el cielo y el alm
y pese al viento rigorista a ultranza desencadenado más tarde por el jansenismo, la liturgia c
tólica permanece alegre y llena de llamadas a la alegría «que nadie puede arrebatar del alm
del justo». Incluso durante el período penitencial de la Cuaresma, pensando en la cercana co
memoración de la resurrección del Señor, la Iglesia latina quiso tener su «domingo de *Laetare*
y su diaria súplica no sólo se dirige a los sufrimientos del Redentor, sino también a sus al
grías: *Per gaudia tua, libera nos, Jesu* [1].

¿De qué modo pudieron aplicar algunos comentadores antiguos al carnero simbólic
para convertirlo en emblema de ese gozo inefable, las palabras de David: «Las montañas bri
carán como carneros, y las colinas como corderos»[2]? Porque de lo que saltaban montañas y c
linas, según el Salmo, no era de alegría, sino de terror... A esta especie de contrasentido sól
le veo una explicación, y poco satisfactoria: es que el texto precitado muestra mejor que cua
quier otra expresión bíblica la extrema petulancia y la naturaleza fogosa del carnero, carácte
que transmite hereditariamente a su cordero.

VII. EL CARNERO, EMBLEMA DEL CRISTIANO

Los mismos documentos artísticos de los primeros siglos nos muestran con bastante fr
cuencia al carnero ocupando el lugar del fiel cristiano, sea que lo represente con la oveja, pue
tos a derecha e izquierda de Cristo, sea que ocupe el mismo lugar al pie del montículo d
Cordero divino. A veces el Cristo-pastor guarda un rebaño compuesto únicamente de carne
ros y en el que podemos estar tentados de ver las imágenes alegóricas de las cabezas terrenale
de la Iglesia, conductores de los fieles[3]. En otras partes, como por lo demás en el sarcófag
mismo que acabo de citar en nota, es el carnero y no la oveja lo que ha ido a sacar el Bue
Pastor de los senderos de perdición y trae afectuosamente sobre los hombros, escena miseri
cordiosa que, desdichadamente, no está forzosamente en oposición con la interpretación qu
acabo de aventurar: los escultores y los pintores de nuestras catedrales medievales expresaro
con atrevimiento la misma idea, sin el menor velo alegórico.

Otras veces, los carneros reunidos, en el número que sea, representan a los Elegidos; así, e
un hermosísimo sarcófago romano[4] el Cristo-juez está sentado en el medio, y con la mano de
recha acoge a una hilera de ocho carneros, al primero de los cuales mira y acaricia, mientras que
con la izquierda, rechaza cinco machos cabríos, el primero de los cuales se encabrita ante el gest
de condenación; es la traducción artística de las últimas palabras de este pasaje de Ezequiel: «As
habla Yahveh "he aquí que voy a juzgar entre ovejas y ovejas, entre carneros y machos cabríos"[5]».

En una escultura de Cosme, en Italia, que corona una inscripción de la que Peiresc nos
ha conservado una buena copia, y que pertenece a los primeros tiempos del cristianismo,

1. *Breviario Romano* (Letanías del Santo Nombre de Jesús).
2. David, *Los Salmos*, CXIV, 4-6.
3. Sarcófago de Roma, reproducido por Bottari, *Roma sotterranea*, II-CXLIII; y cipo de la catacumba de San Hermes, siglo III.
4. Véase *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. II, vol. I, fig. 1469.
5. Ezequiel, *Profecía*, XXXIV, 17.

Fig. XX.- La escultura de Cosme.

vemos dos carneros cargados con la cruz, como el Cristo-cordero, que se acercan a un cáliz también coronado por la cruz (Fig. XX)[1].

A veces el carnero representa alegóricamente tan sólo al profeta Daniel, a las visiones del cual se refiere[2], pero entonces el marco bíblico que lo envuelve hace reconocer su significado[3].

Probablemente a causa también de esta misma visión, hay simbolistas que oponen al carnero divino el macho cabrío infernal; pero este último animal fue también uno de los símbolos del Cristo-redentor, que muy pronto estudiaremos.

No hablo aquí del carnero marino, mito artístico que el arte cristiano nunca hizo entrar en sus composiciones, dice Marucchi, excepto parece ser que a título puramente decorativo.

Fig. XXI.- El carnero militar de los antiguos.

1. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. V, vol. I, col. 49, fig. 4.075.
2. Daniel, *Profecía*, VIII.
3. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*. T. V, p. 74. Ch. Cahier, *Caractéristiques des Saints*, V. *Daniel*.

CAPÍTULO DIECIOCHO

EL CARNERO MUFLÓN

EL MUFLÓN EN LA ARQUEOLOGÍA RELIGIOSA

Se suele considerar que el muflón es el prototipo de nuestras especies de carneros domésticos. Este animal tiene la cabeza más grande que el carnero normal, y sus cuernos, que son más fuertes, se separan más perpendicularmente a la línea de la cabeza. También es más combativo.

El muflón vive en manadas en las grandes islas del Mediterráneo, desde Córcega hasta Chipre, y se deja domesticar fácilmente. La variedad más fuerte de este tipo de animales, el *Argali* (el *ovis Ammon* de Cuvier), vive en las montañas del Egipto oriental, Asia occidental, el Cáucaso y llega hasta las fronteras de Siberia; sus enormes cuernos son más rectos que los de las demás variedades de muflones. Se reconoce el argali en las esculturas y demás artes del Egipto antiguo (Fig. I), y la mayoría de las veces son sus cuernos los que aparecen en la frente del dios Knef[1] (Fig. II).

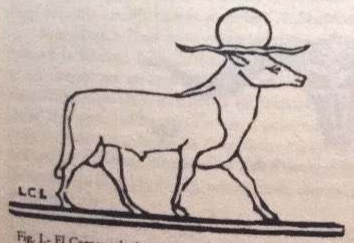


Fig. I.- El Carnero de Amón en la tumba del faraón Seti I. Lefébure, *Annales du Musée Guimet*, 1886, T. IX, pl. XLVIII.

Fig. II.- La cabeza del Carnero muflón en el sarcófago del sacerdote T'Aho, de tiempos de Psammetik; XVI[a] dinastía. Museo del Louvre.

En Chipre, los documentos antiguos nos muestran que el simbolismo egipciofenicio del carnero penetró en la isla con el aspecto del muflón. Allí, como en toda la cuenca oriental del Mediterráneo se reconoce la cabeza de muflón en algunos amuletos criocéfalos, y numerosos objetos de arte se decoraban entonces con ella (Fig. III).

Entre estas representaciones, hay algunas tan estilizadas que a menudo las han tomado

1. Véase el capítulo anterior, I, grab.

por representaciones del pulpo, estilizado también muchísimo, y a las que en efecto se parecen, pero con las cuales no hay que confundirlas todas[1] (Fig. IV y V).

Fig. III.- Cabeza hierática de muflón, según una antigua urna chipriota. *Rev. Archéol.* 3ª sér. T. IX (1887), p. 78.

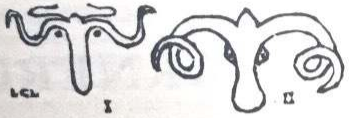


Fig. IV y V.- 1) Pulpo. Cf. PERROT y CHIPIEZ, *Hist. de l'Art.* T. VI, p. 932. – 2) Cabeza de Muflón. Cf. CHANTRE, *Recherches anthropolog. dans le Caucase.* T. II, 145; y Atlas, pl. LVII, fig. 4.

En todas la épocas, el sentido emblemático del muflón fue el mismo que el del carnero corriente. En el Arte cristiano, sería más adecuado que éste para representar a Cristo en cuanto Jefe y Guía, el Cristo fuerte y triunfante. Es difícil creer que el Oriente cristiano no haya tenido nunca en cuenta esta innegable conveniencia, pero hay que reconocer que sus artistas lo representaron tan sólo muy raramente.

Fig. VI.- Cráneo de un muflón argali de Asia, del natural.

1. Cf. POTTIER, "Observations sur la céramique mycénienne", *Revue archéologique*, 3ª sér. T. XXVIII, pp. 17-33.

CAPÍTULO DIECINUEVE

EL CARNERO DE FRIXO Y SU VELLOCINO DE ORO

I. LA FÁBULA GRIEGA

Frixo, hijo de Atamante, rey de Orcómene, es el José de la mitología griega: requerido de amor por Demodice, esposa de Creteo, rey de Yolco y tío suyo, Frixo se negó a acceder a sus culpables deseos, y ella lo acusó de haber tratado de violarla. Una peste terrible asoló de inmediato el reino de Orcómene, y el oráculo, errando el sentido, dictó que la plaga tan sólo cesaría con la inmolación de Frixo y de su hermana Hele.

Pero el gran Zeus tuvo compasión de aquellos inocentes, y he aquí que, mientras los llevaban a la muerte, hizo descender del cielo sobre ellos una nube protectora; en aquella nube se les acercó un carnero celestial, revestido con un deslumbrante vellocino de oro. Frixo y su hermana se aferraron con todas sus fuerzas al hermoso animal para escapar del sacrificio, pues el carnero se levantaba, muy lentamente al principio, por encima de la tierra. Finalmente, veloz como el milano que se lleva consigo la presa, partió con su fardo humano en dirección a la Cólquida.

Pero resultó que al pasar sobre el mar del Ponto Euxino, la joven Hele, asustada por el ruido de una tempestad que agitaba las olas, se soltó y cayó en las aguas: por su nombre, aquella parte del mar se llama desde entonces Helesponto. Frixo se mantuvo bien sujeto, fue depositado cuidadosamente en la Cólquida, y en un gesto de piadosa gratitud ofreció de inmediato en sacrificio, en el altar de Zeus, el carnero maravilloso; luego, en homenaje, tomó el preciado vellocino de oro del animal y lo suspendió de un árbol consagrado al dios Ares, el Marte de los griegos, y dejó cerca de allí a un monstruo terrible, el dragón cólquico, para que guardase el rico tesoro (Fig. I).

Fig. I.- El Carnero sobre el altar. Bronce precristiano del Museo del Vaticano. – Cf. S. REINACH, *Répertoire de la statuaire Grecq. et Rom.* T. II, vol. II, p. 754.

Y los dioses quedaron tan satisfechos del agradecimiento de Frixo que quisieron que a partir de aquel momento aquel vellocino fuese prenda segura de abundancia y felicidad para los lugares en los que se encontrase. El carnero mismo fue colocado por ellos en la constelación del zodíaco, al frente de los meses que devuelven a la tierra la vida y la alegría.

Este vellocino de oro del carnero salvador fue el mismo que más tarde el héroe Jasón y sus compañeros, los Argonautas, lograron arrebatar a la Cólquida, matando con la complicidad de Medea al dragón que lo guardaba.

Algunos mitólogos, de los que se hace eco Descubes[1], han creído que el vellocino de oro del fabuloso carnero de Frixo era imagen de las minas de oro explotadas desde muy antiguo en la Cólquida y cuyos productos habían ido a arrebatar unos guerreros griegos... ¡El nacimiento de las ficciones suele ser fruto de realidades ocultas con apariencias muy desconcertantes!...

Señalemos aquí, sin embargo, esta observación de Estrabón, que señala que en el otro extremo de la vieja Europa, todavía en su tiempo, en el último siglo antes de nuestra era, los íberos que buscaban pepitas de oro en las arenas de los torrentes, las recogían en bolsas de piel de carnero[2].

II. EL AUGE DE LA FÁBULA DEL VELLOCINO DE ORO EN EUROPA DURANTE LA EDAD MEDIA

En la época en la que los trovadores y troveros cantaban nuestras grandes epopeyas, durante aquel admirable «Ciclo de la idea pura», en los siglos XII y XIII, el Vellocino de oro de la ficción griega simbolizó, para «los que sabían», dos tesoros bien distintos en apariencia. Su búsqueda por parte de los Argonautas se consideró que prefiguraba la «búsqueda del Santo Grial» por parte de los Caballeros de la Tabla Redonda. Ahora bien, el Grial era la Eucaristía, era Cristo. Por otra parte, la misma empresa de los Argonautas, para los grandes alquimistas (e incluso para los «sopladores») representó la búsqueda de la piedra filosofal. Ahora bien, esa piedra única y tan poderosa, para los alquimistas informados, también era Cristo, oculto en un símbolo.

Unos dos siglos más tarde, Jehan Lallemant, alcalde de Bourges durante el reinado de Carlos VII de Francia, construyó en su ciudad una magnífica mansión en la que, como en la de su conciudadano Jacques Coeur, hay motivos escultóricos por todas partes. Pues bien, en la capilla misma de esta mansión, hay un panel mutilado que representaba la conquista del Vellocino de Oro. Las figuras de los Argonautas fueron destruidas, pero, extendido sobre una roca y guardado por el dragón, permanece todavía el Vellocino, cuyo reverso, según dice Suidas, llevaba por escrito el arte de transmutar los metales viles en oro[3].

Por aquella misma época, año 1439, el duque soberano de Borgoña, Felipe el Bueno, mostraba una vivísima admiración por una de las damas de su corte, la hermosa Marie de Rumbrugge. Los grandes señores y las otras damas del entorno del príncipe se mofaban, tal vez

1. Descubes, *Nouveau Dictionnaire d'Histoire, de Géographie, de Mythologie*, T. II, p. 1.334.
2. Estrabón, *Geografía*, Libr. X.
3. Cf. P. Le Cour, "Jehan Lallemant", *Atlantis*, T. VII, nº 52 (1934), p. 181.

por celos, del gusto de su soberano, pues Marie de Rumbrugge tenía el pelo de un rojo tan ardiente que se diría que estaba en llamas. Felipe, picado por estas críticas, y para vengar a su «bella de cabellos de oro» fundó en Brujas la *Orden de los Caballeros del Toisón de Oro*, en la que tan sólo recibió al principio a los treinta más grandes señores de sus estados, que se extendían desde la confluencia de los ríos Saona y Doubs en el sur, hasta las bocas del Rin en el norte.

La orden adquirió enseguida uno de los lugares más destacados de Europa entre las instituciones honoríficas de la caballería. A la muerte de Carlos el Temerario, hijo de Felipe, Luis XI habría podido atribuirse la gran maestría de la Orden borgoñona, pero no quiso, dice Brantôme, honrar la orden de su vasallo, y fue la casa de Austria-España la que recogió en este aspecto la sucesión de los duques borgoñones. En su exilio, el Duque de Toledo, rey destronado de España, S. M. Alfonso XIII, sigue siendo el gran maestre del Toisón de Oro.

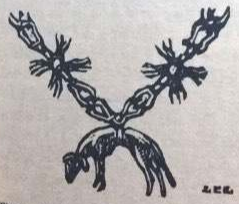


Fig. II.- El collar de la orden del Toisón de Oro; modelo del siglo XVIII, según un grabado de Bénard.

Fig. III.- Marca de las manufacturas de *la Toison d'Or*, Abbeville 1665.

La creación del duque Felipe el Bueno y la rápida reputación de su Orden, devolvieron el recuerdo y el auge a la antigua leyenda del carnero de Frixo y Hele, cuya imagen de oro era la insignia misma de la nueva Orden. Los caballeros la llevaban colgada del cuello, sostenida por una cadena de oro y piedras brillantes (Fig. II). En privado, se llevaba colgada de una cinta roja.

En los estados de los duques borgoñones, y luego en todo el imperio de Alemania y Austria, en España y en Italia, e incluso en Francia, la imagen del Vellocino de Oro empezó a aparecer un poco por todas partes en las composiciones heráldicas o simplemente decorativas; comerciantes de lana, pañeros, merceros y boneteros lo tomaron como marca comercial; peleteros, orfebres, estampadores y otros artesanos hicieron otro tanto. Durante el reinado de Luis XIV, la manufactura de Abbeville lo adoptó en su fundación (Fig. III). Los escritores del siglo XV y los del XVI, por su parte, celebraron al carnero de Frixo, y los artistas representaron a menudo la odisea de Jasón y sus compañeros.

«Yahveh ha hecho recaer sobre él la iniquidad de todos nosotros. Lo maltratan y él se somete, y no abre la boca, como el cordero que llevan al matadero[1]».

«Yo era como un cordero familiar que es llevado hacia la muerte[2]».

Más tarde, Juan Bautista, recordando estos textos antiguos, dirá de Jesús que iba hacia él por el valle del Jordán: «He aquí el Cordero de Dios; he aquí Aquel que quita el pecado del mundo». Y a la mañana siguiente, viendo pasar a Jesús, Juan vuelve a decirlo de nuevo:«He aquí el Cordero de Dios[3]».

Y la Iglesia, desde su infancia, recogió la aclamación del Bautista: *Ecce Agnus Dei.*

Pero he aquí que se adelanta el otro Juan, el sublime inspirado de las rocas de Patmos, y nos dice: ¡Y vi! exclama en su *Apocalipsis*, vi un trono en medio del cielo, puesto como sobre un mar de cristal; estaba rodeado de truenos y salían haces de rayos cegadores. Cuatro animales alados: un Hombre, un León, un Aguila y un Toro, cantaban agitando sus alas incandescentes cubiertas de ojos por todas partes, y veinticuatro Ancianos vestidos de blanco y coronados de oro se prosternaban ante el trono en el que acababa de sentarse el Eterno...

La mano del Todopoderoso tenía un Libro sellado con siete sellos que sólo podía abrir el León de Judá, el vástago de David.

Y Juan vio aquel «Deseado por las Naciones» avanzar hacia el trono:

«Vi, y he aquí que en medio del trono y de los cuatro Animales, en medio de los Ancianos, había en pie un Cordero: estaba como inmolado, tenía siete cuernos y siete ojos que son los siete Espíritus de Dios enviados para toda la tierra. Fue y recibió el libro de la mano derecha de Aquel que estaba sentado en el trono.

«Cuando hubo recibido el libro, los cuatro Animales y los veinticuatro Ancianos se prosternaron ante el Cordero, cada uno con un arpa y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los santos. Y entonaron un cántico nuevo que decía: Eres digno de abrir el libro y de romper los sellos; pues has sido inmolado y con tu sangre has redimido para Dios todas las tribus, todas las lenguas, todos los pueblos y todas las naciones, y los has hecho reyes y sacerdotes, y reinarán sobre la tierra.

«Luego vi y oí, alrededor del trono, alrededor de los Animales y de los Ancianos, la voz de los Ángeles; y su número era de miríadas de millones de miles: decían con voz resonante: "El Cordero que ha sido inmolado es digno de recibir el poder, la riqueza divina, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la bendición".

«Y oí a todas las criaturas que hay en el cielo, en la tierra y bajo la tierra, y en las aguas de los mares, y todas las cosas que allí se encuentran, y decían: «A Aquel que está sentado en el trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y poder por los siglos de los siglos. Y los cuatro Animales respondían: Amén» [4].

Y este triunfo que supera infinitamente todo cuanto Dante y los poetas hayan podido concebir jamás, va destinado al Cordero inmolado, a la víctima a la que ninguna otra se le

1. Isaías, *Profecías*, LIII, 6, 7.
2. Jeremías, *Profecías*, XI, 19.
3. San Juan, *Evangelio*, I, 29 y 36.
4. San Juan, *Apocalipsis*, V, 8-14.

puede acercar, pues la efusión de su sangre ha redimido el mundo: *quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum*, le canta en la actualidad su Iglesia[1].

Dado que es víctima expiatoria y propiciatoria que sustituye a la humanidad culpable, en el lenguaje de los Padres[2], como en el de la liturgia y en el a menudo más expresivo lenguaje de la mística, el cordero ocupó en este sentido el primer lugar entre los símbolos y emblemas de Jesucristo, aunque algunos de ellos lo precediesen, aunque por muy poco, en los pinceles y los cinceles de los artistas de las Catacumbas.

Los primeros que lo representaron parecen haber querido ver en él la víctima sufriente de la tierra, más que la víctima triunfante del cielo, pues sus imágenes más antiguas nos lo muestran echado y no de pie. Antes de que se atreviesen a representar la Cruz en el arte de las Catacumbas, el Cordero lo encontramos echado cerca del ancla náutica, misterioso jeroglífico de la cruz redentora: así lo encontramos en Roma en una piedra del cementerio de Calixto[3] (Fig. I), y lo encontramos junto a la propia cruz en cuanto ésta aparece en la iconografía cristiana, por ejemplo en la basílica subterránea de San Nereo y San Aquileo de Roma[4]; y casi por la misma época, la cruz corona la cabeza misma del Cordero divino (Fig. II), que se ha puesto de pie, como vemos en un sarcófago romano y en una pintura del cementerio subterráneo de San Pedro y San Marcelino de Roma[5].

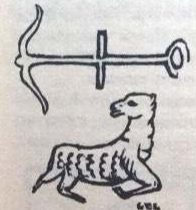


Fig. I.- El Cordero bajo el Ancla. (Catacumba de S. Calixto de Roma)

Fig. II.- La cruz en lo alto del Cordero en el arte de las catacumbas.

Y he aquí que, poco después, el cordero lleva deliberadamente la gran cruz, cuyo verdadero sentido conocían en esa época ya los catecúmenos además de los bautizados.

Sin embargo, la Iglesia, por aquella época, e incluso durante largo tiempo después de recibir de Constantino la libertad de vivir a plena luz, no se atrevía aún a representar sobre el instrumento del más infame de los suplicios romanos el adorado cuerpo de su Dios. Era el Cordero, el emblema predilecto, quien ocupaba su lugar en el centro del árbol teñido de sangre redentora. Ese fue, si puede decirse, el primer crucifijo, el precrucifijo de los cristianos. Citaré aquí como ejemplo una cruz del Museo Nacional de Ravena (Fig. III), que es del siglo V[6], y el Cordero del ciborio de San Marcos de Venecia, del siglo VI, que está puesto entre los dos ladrones crucificados[7].

¿Acaso no es una perfecta ilustración de los célebres versos del obispo poeta del siglo VI,

1. *Ejercicio del Camino de la Cruz.*
2. Por ej.: Justino, *Dialogus cont. Typh.* XI. Tertuliano, *Adversus Jud.* VIII. Eusebio, *Demonstr. evang.* L. X, etc.
3. Cf. de Rossi, *Rome souterraine*, T. II, p. 1, XX, nº 1.
4. Cf. D. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, v. 1, col. 880, fig. 196.
5. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, Pl. 11 y p. 22.
6. Cf. L. Bréhier, *L'Art chrétien*, p. 82.
7. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, V. I, col. 896, fig. 210.

«Yahveh ha hecho recaer sobre él la iniquidad de todos nosotros. Lo maltratan y él se somete, y no abre la boca, como el cordero que llevan al matadero[1]».

«Yo era como un cordero familiar que es llevado hacia la muerte[2]».

Más tarde, Juan Bautista, recordando estos textos antiguos, dirá de Jesús que iba hacia él por el valle del Jordán: «He aquí el Cordero de Dios; he aquí Aquel que quita el pecado del mundo». Y a la mañana siguiente, viendo pasar a Jesús, Juan vuelve a decirlo de nuevo:«He aquí el Cordero de Dios[3]».

Y la Iglesia, desde su infancia, recogió la aclamación del Bautista: *Ecce Agnus Dei.*

Pero he aquí que se adelanta el otro Juan, el sublime inspirado de las rocas de Patmos, y nos dice: ¡Y vi! exclama en su *Apocalipsis*, vi un trono en medio del cielo, puesto como sobre un mar de cristal; estaba rodeado de truenos y salían haces de rayos cegadores. Cuatro animales alados: un Hombre, un León, un Aguila y un Toro, cantaban agitando sus alas incandescentes cubiertas de ojos por todas partes, y veinticuatro Ancianos vestidos de blanco y coronados de oro se prosternaban ante el trono en el que acababa de sentarse el Eterno...

La mano del Todopoderoso tenía un Libro sellado con siete sellos que sólo podía abrir el León de Judá, el vástago de David.

Y Juan vio aquel «Deseado por las Naciones» avanzar hacia el trono:

«Vi, y he aquí que en medio del trono y de los cuatro Animales, en medio de los Ancianos, había en pie un Cordero: estaba como inmolado, tenía siete cuernos y siete ojos que son los siete Espíritus de Dios enviados para toda la tierra. Fue y recibió el libro de la mano derecha de Aquel que estaba sentado en el trono.

«Cuando hubo recibido el libro, los cuatro Animales y los veinticuatro Ancianos se prosternaron ante el Cordero, cada uno con un arpa y copas de oro llenas de perfumes que son las oraciones de los santos. Y entonaron un cántico nuevo que decía: Eres digno de abrir el libro y de romper los sellos; pues has sido inmolado y con tu sangre has redimido para Dios todas las tribus, todas las lenguas, todos los pueblos y todas las naciones, y los has hecho reyes y sacerdotes, y reinarán sobre la tierra.

«Luego vi y oí, alrededor del trono, alrededor de los Animales y de los Ancianos, la voz de los Ángeles; y su número era de miríadas de millones de miles: decían con voz resonante: "El Cordero que ha sido inmolado es digno de recibir el poder, la riqueza divina, la sabiduría, la fuerza, el honor, la gloria y la bendición".

«Y oí a todas las criaturas que hay en el cielo, en la tierra y bajo la tierra, y en las aguas de los mares, y todas las cosas que allí se encuentran, y decían: «A Aquel que está sentado en el trono y al Cordero, alabanza, honor, gloria y poder por los siglos de los siglos. Y los cuatro Animales respondían: Amén» [4].

Y este triunfo que supera infinitamente todo cuanto Dante y los poetas hayan podido concebir jamás, va destinado al Cordero inmolado, a la víctima a la que ninguna otra se le

1. Isaías, *Profecías*, LIII, 6. 7.
2. Jeremías, *Profecías*, XI. 19.
3. San Juan, *Evangelio*, I. 29 y 36.
4. San Juan, *Apocalipsis*, V. 8-14.

puede acercar, pues la efusión de su sangre ha redimido el mundo: *quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum*, le canta en la actualidad su Iglesia[1].

Dado que es víctima expiatoria y propiciatoria que sustituye a la humanidad culpable, en el lenguaje de los Padres[2], como en el de la liturgia y en el a menudo más expresivo lenguaje de la mística, el cordero ocupó en este sentido el primer lugar entre los símbolos y emblemas de Jesucristo, aunque algunos de ellos lo precediesen, aunque por muy poco, en los pinceles y los cinceles de los artistas de las Catacumbas.

Los primeros que lo representaron parecen haber querido ver en él la víctima sufriente de la tierra, más que la víctima triunfante del cielo, pues sus imágenes más antiguas nos lo muestran echado y no de pie. Antes de que se atreviesen a representar la Cruz en el arte de las Catacumbas, el Cordero lo encontramos echado cerca del ancla náutica, misterioso jeroglífico de la cruz redentora: así lo encontramos en Roma en una piedra del cementerio de Calixto[3] (Fig. I), y lo encontramos junto a la propia cruz en cuanto ésta aparece en la iconografía cristiana, por ejemplo en la basílica subterránea de San Nereo y San Aquileo de Roma[4]; y casi por la misma época, la cruz corona la cabeza misma del Cordero divino (Fig. II), que se ha puesto de pie, como vemos en un sarcófago romano y en una pintura del cementerio subterráneo de San Pedro y San Marcelino de Roma[5].

Fig. I.- El Cordero bajo el Ancla. (Catacumba de S. Calixto de Roma)

Fig. II.- La cruz en lo alto del Cordero en el arte de las catacumbas.

Y he aquí que, poco después, el cordero lleva deliberadamente la gran cruz, cuyo verdadero sentido conocían en esa época ya los catecúmenos además de los bautizados.

Sin embargo, la Iglesia, por aquella época, e incluso durante largo tiempo después de recibir de Constantino la libertad de vivir a plena luz, no se atrevía aún a representar sobre el instrumento del más infame de los suplicios romanos el adorado cuerpo de su Dios. Era el Cordero, el emblema predilecto, quien ocupaba su lugar en el centro del árbol teñido de sangre redentora. Ese fue, si puede decirse, el primer crucifijo, el precrucifijo de los cristianos. Citaré aquí como ejemplo una cruz del Museo Nacional de Ravena (Fig. III), que es del siglo V[6], y el Cordero del ciborio de San Marcos de Venecia, del siglo VI, que está puesto entre los dos ladrones crucificados[7].

¿Acaso no es una perfecta ilustración de los célebres versos del obispo poeta del siglo VI,

1. *Ejercicio del Camino de la Cruz.*
2. Por ej.: Justino, *Dialogus cont. Tryph.* XI. Tertuliano, *Adversus Jud.* VIII. Eusebio, *Demonstr. evang.* L. X, etc.
3. Cf. de Rossi, *Rome souterraine*, T. II, p. 1, XX, nº 1.
4. Cf. D. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, v. 1, col. 880, fig. 196.
5. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, Pl. 11 y p. 22.
6. Cf. L. Bréhier, *L'Art chrétien*, p. 82.
7. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, V. I, col. 896, fig. 210.

San Fortunato de Poitiers «*Agnus in Crucis levatur – Inmolatus stipite*, «he aquí al Cordero levantado en la cruz para ser inmolado»[1]?

Fig. III.- La crucifixión simbólica. Museo de Ravena.

Esta costumbre iconográfica de poner el cordero en la Cruz persistió, tanto en Oriente como en Occidente, hasta mucho después de que la Iglesia hubiese aceptado la representación de la imagen corporal de Jesús en el madero de su suplicio; y el concilio denominado *Quini Sexto*, en el año 692, decretó que se podía adoptar la figura humana para la realización de los crucifijos[2]. En el siglo X, el concilio *In Trullo* renovó esta prescripción, considerando que el cordero en la Cruz era insuficiente para expresar el misterio de nuestra redención[3]. No obstante, numerosos objetos de arte, muy posteriores a esta última fecha, siguen presentando el mismo tema; testimonio de ello es la más preciosa cruz del emperador Justino II, realizada en el siglo XI, con el cordero en el centro y los cuatro Animales de Ezequiel y de San Juan en los cuatro medallones terminales de los cuatro extremos.

Dos siglos más tarde, sin embargo, el obispo de Mende, Guillaume Durand, recordará a los artistas de su tiempo que «no es el cordero lo que hay que colocar principalmente en la cruz»; pero agrega que después de haber representado en ella el cuerpo humano de Cristo «nada impide representar un cordero, encima o debajo, puesto que Él es el verdadero Cordero que lleva los pecados[4]».

Fig. IV.- El Cordero inmolado. Tapiz de la catedral de Angers. S. XV.

Víctima inmolada, el Cordero aparece también en otras actitudes; a veces está de pie, o simplemente echado en tierra, y su sangre fluye; en otros lugares, como en un mosaico de la basílica romana de los Santos Cosme y Damián, del siglo VI, está echado sobre el altar, al pie del cual hay el Libro apocalíptico[5].

Todo el medievo lo representó, casi siempre de pie, sangrando abundantemente por la gran herida que se abre en su pecho, o más raramente en su garganta, como sucede en una de las espléndidas tapicerías del Apocalipsis de la catedral de Angers[6], diseñadas hacia 1374 por Hennequin de Brujas[7] (Fig. IV).

1. S. Fortunato, Himno *Pange lingua gloriosi, proelium...* V. 7 en el *Breviario romano*, (Oficio del Viernes Santo).
2. Cf. Didron, *Histoire de Dieu*, p. 314.
3. Cf. Leclercq, *op. cit.* T. I, v. 1, col 896.
4. Guill. Durand, *Rational des divins Offices*, ch. III, VI.
5. Cf. Comte Gr. de Saint-Laurent, *Guide de l'Art Chrétien*. T. I, Pl. IV, nº 2.
6. *L'Art sacré*, T. VII, janv. 1905, p. 33.
7. Cf. E. Male, *L'Art religieux au XIII siècle en France*, p. 422.

No obstante, hay una escultura medieval de La Charité-sur-Loire que nos presenta al Cordero a punto de arrodillarse al pie de la cruz, a la que está mirando[1].

En otros monumentos de esa época, el Cordero está simplemente echado sobre el Libro de siete Sellos.

En la simbología de la Francmasonería, el Cordero echado sobre el Libro sellado representa la Stekenna, o sea la presencia de la gloria de Dios sobre el Arca de la Alianza[2].

En otros lugares, en vez de la Cruz, es la lanza la que proclama su triunfo, el triunfo de su amor, pues lo hirió en el corazón (Fig. V). Así lo vemos en una miniatura de la Edad Media reproducida por el P. Cahier[3]; y en el marfil del hermoso báculo románico de Metten, sostenido por una crestería metálica del siglo XV, «El Cordero divino resucitado arranca de su herida el hierro que ha traspasado su corazón[4]» (Fig. VI).

Fig. V.- El Cordero y la lanza, según Ch. Cahier, *Op. cit.*

Fig. VI.- El báculo de Metten (Alemania). Marfil del siglo XII con crestería metálica del XV.

1. Cf. Ch. Cahier, S. J., "Bas-reliefs mystérieux", *Nouveaux Mélanges archéologiques* (1874), p. 147.
2. *Les plus secrets mystères des plus hauts grades de la Maçonnerie dévoilés* (V° grade, Jerusalem; p. 94).
3. Cf. Cahier, S. J., "La Miniature au Moyen-Age", *Nouveaux Mélanges archéologiques* (1887), p. 171.
4. A. Martin, S. J., "Des crosses pastorales", *Mélanges archéologiques*. T. IV (1856), pp. 200-201, fig. 62.

Todo este simbolismo del Cordero místico en cuanto víctima redentora me parece admirablemente resumido en estos versos de un himno del antiguo rito poitevino:

Christus, ut matris gremium reliquit,
Primulo fletu, Pater inquit, Adsum:
Quas petis vindex venio paratus
Solvere poenas.
Non placet fusus cruor hostiarum
Quod mihi aptasti, Pater, ecce corpus:
Agnus implebo moriens figuras
Verus inanes.

«Apenas salido Cristo del seno materno, ya su primer grito se eleva por nosotros hacia su Padre: "Heme aquí, dispuesto a sufrir para satisfacer tu justicia.

»"La efusión de la sangre de las víctimas no puede gustarte, y yo te ofrezco mi cuerpo, pues soy el Cordero verdadero cuya muerte realizará las figuras antiguas convertidas en vanas[1]."»

II. EL CORDERO Y LA EUCARISTÍA

Las composiciones emblemáticas que unen la figura del cordero con la idea de la Eucaristía hacen que de modo completamente natural la mente se remonte hacia ese otro cordero que los hebreos, desde Moisés, comieron según ritos particulares y cuya sangre salvó sus vidas. Remitamosnos al Libro sagrado: los hebreos van a abandonar Egipto; pero antes de que partan de él, el Señor ordena a Moisés que les imponga la inmolación de un cordero por familia, y precisa cómo han de consumir esa víctima. Moisés proclama entonces ante el pueblo reunido la siguiente orden: Tomaréis un cordero, sin mancha, macho y de la edad de un año, y lo inmolaréis al anochecer del día catorce del mes; marcaréis con su sangre los dos montantes y el dintel de vuestra puerta; luego, comeréis la carne del cordero asada al fuego con panes sin levadura y hierbas amargas. Comeréis con prisa, ceñidos los lomos, calzados los pies y el bastón en la mano: es la Pascua del señor.

Y aquella noche pasó Yahveh por Egipto y mató a todos los primogénitos de aquel país, pero en las casas de los hebreos pasó de largo «el Destructor» a causa de la sangre del cordero que marcaba las puertas[2]. Israel salió de Egipto.

En una segunda orden concerniente a esta ceremonia de la Pascua que debía celebrarse cada año en recuerdo de la liberación de la nación, el Señor prohibió que se rompiese ningún hueso del cordero pascual[3]. Más tarde, San Juan, cuando cuenta que el viernes santo los verdugos del Señor no le rompieron las piernas, precisa: «Lo hicieron así para que se cumpliesen las Escrituras: No le quebraréis ningún hueso[4]».

1. Antiguo *Encologe du diocèse de Poitiers*, siglo XVIII (Oficio de la circuncisión. Himno de Vísperas).
2. Cf. *Éxodo*, XII, 1-24.
3. *Ibid.* XII, 46.
4. San Juan, *Evangelio*, XIX, 36.

La víspera de este día único entre los días, Jesús había comido con los suyos el cordero de Pascua, su imagen profética; y sustituyendo al cordero representativo, había dicho al consagrar el Pan y el Vino: «Tomad y comed, este es mi cuerpo... tomad y bebed, esta es mi sangre».

De ahí que la Iglesia, en sus primeros días, viese un lazo de continuación entre el cordero pascual de los ritos abolidos y el Sacramento del Cuerpo y la Sangre del Señor, cordero nuevo del Testamento nuevo. San Pablo lo afirmaba a los corintios: «Cristo, nuestra Pascua, ha sido inmolada[1]», y la Iglesia, en el Prefacio de la misa de Pascua, repite cada año la palabra apostólica: *cum Pascha nostra immolatus est Christus*, y la canta en el himno del tiempo pascual: *Jam Pascha nostrum Christus est*; «ahora, nuestra Pascua es Cristo[2]»; sustitución de la que hablaría más tarde Bossuet de modo tan magnífico[3].

Por eso al Cordero divino, alimento divino de las almas, desde muy pronto lo pusieron los artistas en relación de contacto o de idea con la Eucaristía: así, en un sarcófago de Junius Bassus, que data del año 359, vemos el cordero que extiende su cetro, imagen de su divino poder, por encima de tres cestos llenos de panes, doble imagen de las especies eucarísticas y de los panes multiplicados en el desierto.

En el siglo VI, el obispo de Poitiers San Fortunato, para designar ese mismo pan eucarístico encuentra esa feliz fórmula de *Corporis Agni margarita ingens*, «la rica perla del cuerpo del Cordero», y por aquella misma época, en el propio altar del sacrificio eucarístico vemos el cordero echado, y poco después, en algunos mosaicos, el Cordero también está de pie sobre un trono, y su sangre, que cae de la herida pectoral, va a recogerse en el interior de un cáliz puesto a sus pies[4].

Fig. VII.- Placa de guantes litúrgicos. Colec. L. Martin. S. XIII. (Lyon 1901).

Este tema tan expresivo del gran misterio de amor, del misterio del Corazón abierto, del Corazón que convierte su savia vital en alimento de los suyos, fue a partir de entonces uno de los motivos emblemáticos más hermosos y más elocuentes del arte decorativo del catolicismo: el cordero así herido, o digamos empleando una bella expresión medieval, así *acorado*, lo encontramos por todas partes y en los objetos más diversos: reproduzco aquí una placa de guante litúrgico, de la colección Martin de Lyon, y que data del siglo XIII (Fig. VII); y de esta misma época, uno de los ejemplos más hermosos que conozco: en la empuñadura y la guarnición de plata chapada en oro, espléndidas, de la espada de Herman de Salva[5], IV° Gran Maestre de la Orden de los Caballeros Teutónicos, 1210-1220, el artista grabó los Animales alegóricos de los Evangelistas, y en medio de ellos el Cordero *acorado* cuyo pecho sangra en el vaso eucarístico (Fig. VIII); ejemplo típico de un tema entonces muy extendido pero que, en esa espada prestigiosa, hace

1. San Pablo, *I Epístola a los corintios*, V, 7.
2. Himno *Ad regias Agni dapes*, atribuido a San Ambrosio, siglo IV.
3. Bossuet, *Méditations sur l'Évangile. La Cène*, II[a] parte, 2.
4. Ciampini, *De sacr. aedif.*, Tab. XIII. Ap. Martigny, *Dictionnaire d'Antiquités chrétiennes*, p. 20, col 2.
5. Colección del conde Demidoff, en San Donato. *Gazette des Beaux-Arts*. T. III, Liv. 165 (1870), p. 288.

pensar al propio tiempo en los himnos de las abaciales y en ese maravilloso Santo Grial entonces cantado por toda la caballería cristiana.

Fig. VIII.- La espada del Gran Maestre Herman de Salva (1210-1220).

Por otra parte, desde que las hostias dejaron de ser fragmentos de pan para convertirse en finas placas de pasta cocidas entre dos hierros grabados, el cordero apareció muy a menudo en su blanca superficie; y a menudo también los orfebres lo representaban en los cálices o los ciborios.

Hay una aproximación que aparece espontáneamente entre el Cordero que sangra en el vaso eucarístico y esas patéticas crucifixiones que pintaron con emoción tan comunicativa los

pintores de finales del medievo: a menudo vemos en ellas ángeles afligidos que planean alrededor del divino Muriente y que sostienen bajo sus heridas cálices que se llenan con su sangre: eso hacen los ángeles en el fresco de Paolo di Stephano, 1430, en Santa Apolonia de Florencia; en la crucifixión de Lorenzo de Giovani, en la misma ciudad, siglo XV; en una seda del mismo siglo del Museo del Louvre; en el cuadro de Simon Memmi, en el Museo de Amberes, en la Crucifixión de Martín Schongauer, etc., etc.

En las obras de estos maestros, no hay que dudarlo, se trata realmente de la sangre natural de Jesús, que cae de las heridas infligidas a su carne, aunque la escena de su suplicio se trate de manera completamente ideal; por el contrario, en el símbolo del cordero acorado, pero vivo, pero de pie y triunfante más allá de la muerte, y que a menudo va acompañado de las siglas glorificadoras del Sol y de la Luna, del Alfa y el Omega, ¿no parece más bien que se trate de la sangre del Salvador resucitado, del la Sangre Eucarística que nos ha dejado, y que, partiendo de su Corazón, continúa en la tierra su obra de Redentor y Santificador del mundo?

En ese mismo siglo XV, Santa Francisca Romana, fundadora de las Nobles Oblatas de Tor de Specchi, muerta en 1435, nos transmite la descripción de una visión «en la que contempló al Salvador en la forma de un cordero que tenía el corazón desgarrado, y de ese lado se debordaba sangre de la que se alimentaban corderitos.» La santa oyó entonces una voz que decía: «Quien tenga sed que venga a mí y beba». También esa bebida sangrante salida del Corazón del Cordero para alimento de los corderitos es la Sangre eucarística.

Las representaciones del Cordero Redentor puesto en el altar de que hablaba antes, recuerdan que durante el primer milenio, en ciertas iglesias, se inmolaba un cordero que enseguida se asaba y se llevaba al altar, e incluso a veces se encerraba con el Sacramento para consumirlo en la misa solemne de Pascua; en efecto, «tras la comunión eucarística, los sacerdotes distribuían a cada fiel un pedazo de esa carne que se comía inmediatamente antes de abandonar la iglesia[1]».

Esta costumbre nos la confirma Eneas de París, muerto en el año 870[2], y Walafrid Strabon, muerto en 849[3]; igual testimonio, para el Oriente cristiano, nos lo ha transmitido el obispo armenio Nersés Shnorhali, que da a entender que San Gregorio el Iluminador había tomado esta costumbre de la Iglesia de Roma. En el siglo XIII, Durand de Mende, en su *Pontifical*, daba el texto de la bendición del cordero pascual, que ya no se consumía en la iglesia. Mabillon nos ha conservado el ceremonial de la cena en la que los papas del siglo XII comían el cordero pascual en una sala de la basílica leonina, con cinco cardenales, cinco diáconos y el chantre de la basílica[4]. En los castillos y las casas notables de Francia, así como en los monasterios, también se practicaba la costumbre de comer el cordero pascual después de la gran misa de Pascua, y esa costumbre persiste todavía en algunas comunidades religiosas. Este cordero, por supuesto, no representa ni el cordero pascual mosaico ni el Cordero del Apocalipsis, sino el que Jesús comió con los Doce, la víspera de su muerte.

1. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*. Fasc. CXIV-CXV, col 2.667.
2. Eneas de París, *Liber adversus Graecos*.
3. Walafrid Strabon, *De rebus ecclesiasticis*, c. XVIII.
4. Véase Dom Leclercq, *Op. cit, loc. cit.*

III. EL CRISTO-CORDERO Y LA LUZ

El Cordero divino, fuente inagotable de vida, también lo es de luz.

Aquí no es a los simbolistas cristianos de los primeros tiempos a quienes debemos la alegoría, sino de nuevo al sublime Iluminado de Patmos, San Juan, quien nos habla de ello en su deslumbrante Apocalipsis. Tras haber descrito las murallas hechas de piedras preciosas de la Jerusalén celestial y sus doce puertas cerradas por doce perlas colosales, añade: «No vi ningún templo, pues el Señor Dios todopoderoso y el Cordero son su Templo. La ciudad no precisa de sol ni de luna para alumbrarse, pues la gloria de Dios la ilumina y el Cordero es su lámpara, su antorcha... y las naciones de la tierra caminarán bajo su luz[1]».

Sin duda por eso a veces representaban el cordero en medio de un sol, o coronado de una aureola de rayos, o bien incluso por eso se pone a veces un astro delante de él.

Vendrá un tiempo en que el incomparable Fra Angélico –creo que siguiendo a algunos antiguos artistas griegos– hará brotar de la herida del Corazón de Jesucristo crucificado, en vez de sangre, largos chorros de luz[2].

El cordero, pues, fue considerado iluminador: ahora bien, la luz que perciben los ojos es tan sólo la imagen de aquella que ilumina a las almas dándoles la sabiduría. Así se ha explicado esa particularidad de que a veces, como hemos visto hace poco (Fig. V), vemos que lleva una lanza en vez de su cruz, la lanza que entre los antiguos, a causa de Palas, era emblema de la sabiduría. Así lo han explicado sabios reputados[3]. Pero tal vez habría que ver más bien en esa arma la simple evocación de la lanza que en el Calvario abrió en el costado del Redentor aquella herida del pecho que tantos Corderos místicos nos muestran abierta o derramando chorros de sangre. En la iconografía cristiana, la cruz y la lanza evocan ante todo la Pasión del Señor.

IV. EL CORDERO Y LA PUREZA

El cordero, que es Redentor y divino iluminador de los hombres, se afirma también en la emblemática cristiana como Purificador del Mundo y rey de los vírgenes.

San Juan nos lo presenta al frente de los ciento cuarenta mil elegidos que «no habiéndose manchado con las mujeres han permanecido vírgenes»... «Son ellos los que siguen al Cordero a cualquier sitio que va; fueron rescatados de entre los hombres como primicias de Dios para el Cordero, y no se encontró mentira en su boca: son irreprochables»[4].

Se concibe que la Iglesia eligiese este pasaje de San Juan para introducirlo en el texto de las Misa de los Inocentes, en el breviario romano.

El Cordero, que es Rey de los que han permanecido puros, también lo es de los que, habiéndose manchado en la carne o de otro modo «han lavado sus ropas en su sangre[5]» A esto

1. San Juan, *Apocalipsis*, XXXI, 22, 24.
2. Cf. Mgr. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 178.
3. Cf. Martin Capel, *Sapient.* VIII. (Martigny *Dict. antiq. chrét.*, p. 21). Y A. Lerosey, *Histoire et symbolisme de la Liturgie*, p. 85.
4. San Juan, *Apocalipsis*, XIV, 4 y 5.
5. *Ibid.*, VII, 6.

alude tal vez San Pedro con estas palabras: «Habéis sido liberados de las cosas vanas, no mediante dinero u oro, sino por medio de una sangre preciosa, la del Cordero sin defecto y sin mancilla, la sangre de Cristo[1]». Y en su herida lateral piensa la Iglesia en el momento de la aspersión purificadora del agua santificada cuando canta, echándola sobre el pueblo, el *Vidi Aquam* de Ezequiel: «Vi un agua que salía del lado derecho del templo, y todos aquellos a los que esta agua ha tocado serán salvados[2].»

Toda la iconografía del cordero purificador descansa en estos textos y en los que repiten los mismos pensamientos. Es la razón de ser de la presencia de su imagen sobre objetos o muebles litúrgicos que están en relación de oficio con la idea de purificación; así la vemos representada en el interior de algunas pilas de agua bendita medievales, por ejemplo en la de Canejan, en el Valle de Arán (Fig. IX), que es del siglo XII[3], y en los frontones de más modernos confesionarios, como el de la antigua iglesia de Pas-de-Jeu (Deux-Sèvres), que era del siglo XVII, y en pilas bautismales, donde evoca al propio tiempo el recuerdo del bautismo del verdadero Cordero de Dios en las aguas del Jordán.

Fig. IX.- El Cordero de la pila de agua bendita de Canejan, s. XII.

V. EL CORDERO TRIUNFADOR

La apoteosis del Cordero, cuyo esplendor sin par describe San Juan en su *Apocalipsis*, y su parada en el Monte Sión en medio del Ejército de Vírgenes, triunfo más reposado pero de inaudita belleza, fueron temas felices y fecundos en manos de los artistas cristianos.

Los primeros siglos, para recordar estos triunfos en la memoria de los fieles, usaron poco más que la imagen del cordero de pie en el centro de la corona laureada de los gloriosos (Fig. X), o bien en el monte del que sale el río de la vida de cuatro o cinco fuentes; pero llega el declive del primer milenio y he aquí que un espléndido manuscrito, *Los Evangelios de San Emmeran de Ratisbona*, actualmente en Munich, que fue realizado en 870 para el rey francés Carlos el Calvo[4], nos hace admirar una de las más impresionantes pruebas que se hayan intentado antaño en honor del Cordero triunfal: en medio de los orbes celestiales y en todo lo alto de los cielos, aparece el Cordero en un quíntuple círculo, de pie sobre el Libro desenrollado; su cabeza está enmarcada por un gran nimbo crucífero y ornado de joyas; a su lado hay un cáliz.

Fig. X.- El Cordero en una corona de flores, frutos, espigas y racimos. Marfil de Milán. Siglo V.

1. San Pedro, *I Epistola*, 1, 18, 19.
2. Ezequiel, *Profecía*, XLVII, 1.
3. Cf. J. de Laurière, "Promenades archéologiques dans le Val d'Aran", *Bulletin Monumental*, 6e sér. T. III, 1887, p. 61.
4. Cf. D. Leclercq, *Op. cit.* T. III, v. I, col. 848 y Cahier, *Nouveaux Mélanges d'Archéologie*, T. VIII, p. V.

Bajo el círculo múltiple que lo sostiene, resplandece un sol de ocho rayos, cuyo esquema evoca el X monogramático puesto en la cruz; debajo, en dos hileras semicirculares, los veinticuatro Ancianos, vestidos de blanco, unos de pie en expresivo impulso, otros de rodillas, tienden hacia el Cordero el homenaje resplandeciente de sus diademas de oro... Todo es ingenuo en la ejecución lineal de esta escena del impenetrable Reino de Dios, pero la idea que transmite es poderosa, y grande fue el amor que guió la mano del iluminador del rey Carlos.

Más tarde, a comienzos del siglo XII, en el *Apocalipsis de Astorga*, el artista puso el Cordero en medio de un gran círculo cuya cúspide ocupa el Eterno, o el polo norte si se prefiere, y todo alrededor del Cordero aparecen los Animales de Ezequiel montados en sus misteriosas ruedas; unos ángeles tocan arpas mientras unos santos arrodillados o de pie presentan copas cerradas[1].

A decir verdad, estas composiciones son escenas complicadas que no podían ponerse en cualquier parte; por eso el arte medieval, volviendo al tema de los primeros artistas cristianos, las redujo a un sólo cordero triunfal cuando había que adornar espacios pequeños. Así aparece, evocando sin embargo toda su gloria, en el medallón central de la bella placa de marfil, panel que perteneció a un díptico, de la catedral de Tournai, llevado por ángeles en una corona triunfal[2].

Y también unos ángeles lo adoran en el interior del gran cáliz de Dommartin[3].

Durante todo el medievo, aparece también muy a menudo en los discos metálicos que decoraban la parte superior de los guantes pontificales, a veces solo (Fig. XI), a veces entre las dos siglas glorificadoras *Sol* y *Luna*, como en los guantes de Saint-Sernin de Toulouse, del siglo XIII[4]; por lo general lleva su cruz, pero una cruz estilizada y que tiene el aire de cetro y sirve la mayoría de las veces de asta al ligero estandarte que flota, como por ejemplo en el contrasello del bienaventurado Godofredo de Loudun, obispo de Le Mans de 1234 a 1255[5] (Fig. XII). Este pendón triunfal, que a veces lleva en su llama otra cruz[6] o una estrella, hace pensar en el versículo de Isaías: «El renuevo de Jesé se expondrá como un estandarte para los pueblos; vendrán a él las naciones, y el lugar de su estancia será glorioso[7]».

Fig. XI.- Placa de guantes litúrgicos en bronce antaño dorado. S. XIV-XV. Colección del autor.

Fig. XII.- Contrasello del B. Godofredo de Loudun (s. XIII). Museo de Le Mans.

Este mismo tema del cordero con el estandarte flotando se reproduce de manera parecida en la escultura monumental desde la época románica, como en Saint-Front de Périgueux, en un tímpano de puerta de la Encomienda de Beaugy[8], y en muchos otros lugares.

1. Cf. E. Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 11.
2. Cf. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, pp. 56 y 183, y *Gazette des Beaux-Arts*, (1875), p. 84.
3. G. Bapst, *L'Étain*, p. 111; y Dom Leclercq, *Op. cit.* T. V, v. I, col. 551.
4. Cf. Mgr. Barbier de Montault, "Les Gants Pontificaux", *Bulletin Monumental*, 1876, 1877.
5. Cf. Charbonneau-Lassay, *Les Châteaux de Loudun, d'après les fouilles de M. Moreau de la Ronde*, p. 184 y pl. VII.
6. Cf. V. de la Colombière, *La Science Héroïque* (1664), (Escudo de armas de la familia *Paschali*, pp. 299 y 301, nº 183.
7. Isaías, *Profecía*, XI, 10.
8. Cf. de Caumont, *Bulletin Monumental*, T. XIXI, 1856, Op. 669.

VI. EL CORDERO DOMINADOR

Todo triunfo tiene que aportar lógicamente al dominador un aumento de autoridad; el triunfo está en la base de todos los dominios.

El triunfo del Cordero, en la iconografía emblemática, tenía que ir seguido de un homenaje a su poder absoluto, a su dominio universal que Isaías había deseado por medio de la ardiente plegaria que la Iglesia repite cada año en el *Rorate* de Adviento: *Emitte Agnum dominatorem terrae*, «Envía, oh Dios, el Cordero dominador de la tierra[1]».

Su poder, mayor que el mayor de los poderes humanos, lo celebró la iconografía representándolo armado con la vara simbólica del mando: en el sarcófago de Junio Baso, que murió en 358, el Cordero hace brotar agua de la roca con su varita, multiplica o consagra los panes y, Dueño y Señor de la vida y de la muerte, resucita a Lázaro, muerto desde hacía cuatro días y corrompido (Fig. XIII).

Esa vara del poder y de la virtud milagrosas del Cristo-Cordero –*Virgam virtutis tuae*, dice la Escritura–, cuando repite las maravillas de los tiempos mosaicos, por ejemplo la roca derramando agua cuando la toca, parece expresar realmente que los milagros de tiempos pasados tan sólo fueron efectos anticipados del poder de Jesucristo, y por eso en otros lugares los viejos artistas pusieron a veces en la mano de Moisés una vara que terminaba en una cruz[2].

El poder celestial del Cordero parece haberlo concentrado el *Apocalipsis* en esa particularidad de llevar siete cuernos y siete ojos que son los siete Espíritus de Dios[3]. En el lenguaje de la Escritura, y por tanto en la santa iconografía, el cuerno es siempre una insignia de fuerza y de poder –este tema lo desarrollaré pronto–, y el siete es aquí el número misterioso que marca la idea de amplitud, de plenitud. Represento junto a estas líneas el Cordero de siete cuernos, según una miniatura francesa del siglo XIII (Fig. XIV) que señala Didron[4]; en este ejemplo los cuernos están colocados como los rayos de una diadema antigua, y del pecho del Cordero, o para emplear una expresión de tiempos de San Luis, del «Arca de Amor», por una gran abertura, mana la sangre divina que viene del Corazón. Es sin duda la víctima inmolada que, según el Apocalipsis, recibe la omnipotencia a causa de su sacrificio.

Fig. XIII.- El Cordero resucitando a Lázaro. Sarcófago de San Pedro de Roma (s. IV).

Fig. XIV.- El Cordero de siete cuernos. Siglo XIII.

1. Isaías, *Profecía*, XVI, 1.
2. Cf. Conde Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art Chrétien*, T. II, p. 276, fig. 32.
3. San Juan, *Apocalipsis*, V, 7.
4. Didron, *Histoire de Dieu*, p. 316, fig. 88.

El mismo tema, tratado de modo algo distinto, lo encontramos en la catedral de Anagni[1]. A partir sobre todo de la Edad Media, que conoció el globo terráqueo como insignia frecuente del poder de los soberanos del Santo Imperio, los artistas, para expresar el dominio supremo del Cordero, lo pusieron a veces de pie sobre el globo del Mundo, o sobre una parte de su curvatura, como lo he advertido en un sello anónimo francés del siglo XV. Reproduzco algo agrandado el cordero místico que adorna el centro del sello de Alegsan, hijo de Masch, armenio que vivía en Amsterdam en 1749 (Fig. XV); es particularmente representativo[2].

Fig. XV.- El Cordero del sello de Alegsan. Siglo XVIII.

Tal vez no me salgo de la tradición cristiana, por más que pueda parecerlo de entrada, si recuerdo aquí el sello del Dalai Lama, en el Tíbet actual, que he señalado al comienzo de estas líneas, según nos lo describe Ossendowsky: una alta personalidad de las fronteras de Mongolia y el Turquestán, de culto mazdeísta, al tiempo que sabio lingüista, me decía hace unos años: «Conozco el Tíbet y sus ritos religiosos; he visto al Dalai Lama y su entorno; y puedo asegurarle que las misiones cristianas llamadas nestorianas de hace cinco o diez siglos, dejaron en las tradiciones e incluso en las costumbres religiosas del país huellas indiscutibles, aunque bastante difíciles de captar para un europeo». El Cordero que corona la esfera terráquea sobre el cetro del Dalai Lama tal vez sea un reflejo de ese antiguo apostolado cristiano, asociado acaso a tradiciones asiáticas todavía más antiguas.

VIII. EL CORDERO, DIVINO ARRASTRADOR DE ALMAS

La iconografía sagrada del Cordero y la del Carnero, emblemas de Cristo, nos los muestra frecuentemente llevando la cruz o el estandarte y mirando tras de sí; a veces tienen la boca entreabierta: es la llamada a las almas, la llamada que escapa de los labios del Salvador y que repiten los Evangelios: «Venid a mí, que soy dulce y humilde de corazón, y hallaréis el reposo de vuestras almas»; y también: «Venid a mí los que estáis cargados, y yo os aliviaré.»

Así hemos visto ya el Carnero divino en el sello de Tirlemont y en una clave de bóveda de Troyes, así acabamos de ver en la espada del Gran Maestre de Salva el Cordero que sangra en el ciborio llamando a las almas al consuelo que él ofrece, y lo mismo en otros documentos semejantes (Fig. XVI).

Fig. XVI.- El Cordero divino sobre el Libro sellado con los siete sellos; siglo XIV.

1. Cg. Barbier de Montault, *Annales Archéologiques* (1857), p. 35.
2. Según *Nouvelles Archives des Missions scientifiques* (1924), fasc. V, p. 471, fig. 24.

En una clave de bóveda del siglo XIII, procedente de la antigua capilla de los Agustinos de Loudun (Vienne), el Cordero aparece como en los casos que acabamos de citar. Acaba de llamar y mira. Y en forma de ave llega el alma hacia la cruz que él le ofrece. ¿No es una magnífica evocación de las palabras de Jesús: «Si alguno quiere venir conmigo que tome su cruz y me siga[1]» (Fig. XVII)?

Fig. XVII.- Clave de bóveda de la antigua capilla de los agustinos de Loudun, siglo XIII. Colección del autor.

Y estos corderos, estos carneros sagrados que llaman, entran magníficamente en la iconografía simbólica del Deseo. En este terreno –que Dios me perdone por aventurar aquí esta relación– el arte de Grecia nos muestra también a Afrodita, la diosa de los deseos vehementes, que con el pie puesto sobre una roca mira hacia atrás mientras, respondiendo a su llamada, acude en pleno vuelo Eros, el Amor alado. Y es que el ser humano sólo tiene las mismas palabras y los mismos gestos para expresar el amor de la divinidad por él y su propio amor por la divinidad.

1. San Mateo, *Evangelio*, XVI, 24. San Marcos, VIII, 34. San Lucas, XI, 13.

VIII. EL CORDERO, EMBLEMA DEL CRISTIANO FIEL

Fue el propio Jesucristo quien extendió, primero a sus Apóstoles y luego a sus discípulos, el simbolismo del cordero: «He aquí, dijo a los suyos, que os envío como corderos en medio de los lobos[1]»; y a Pedro, confiándole su grey: «Apacienta mis corderos... apacienta mis ovejas[2]».

Los primeros artistas cristianos, pues, estaban en acuerdo con los Evangelios cuando representaban en las paredes de los santuarios subterráneos de Roma, o en el mármol de los sarcófagos de por todas partes, y un poco más tarde incluso en los altares, el Cordero triunfante hacia el que avanzan dos corderos, como en el sarcófago de Gala Placidia en Ravena (Fig. XVIII).

Fig. XVIII.- El Cordero divino y los corderos fieles. Sarcófago de Ravena.

En otras partes, corderos y ovejas acuden a beber al montículo sobre el que se encuentra el cordero divino y del que sale el río de la vida; o bien los corderos se encuentran a cada lado de la Cruz, o del Monograma de Cristo, o beben de la copa sagrada: en todas estas representaciones es el cordero-fiel que acude hacia su Pastor, hacia su Redentor, hacia su Dios.

En un fondo de recipiente cristiano del siglo III o IV encontrado en Cartago y publicado por el Padre L. Delattre, en el centro de una cruz adornada de gemas, el Cordero divino ocupa un gran medallón, mientras que otros dos medallones más pequeños contienen también un cordero cada uno[3]. Es el mismo pensamiento que en el sarcófago de Ravena.

IX. LAS ANTÍTESIS APOCALÍPTICAS DEL CORDERO DIVINO, LOS MONSTRUOS CORNUDOS

En el Apocalipsis de San Juan aparecen tres monstruos como adversarios encarnizados del reino del Eterno y del Cordero: el primero es un gran dragón rojo provisto de siete cabezas y diez cuernos; evolucionaba por los aires y fue precipitado, vencido sobre la tierra[4]. La segunda bestia de espanto subía del mar, y en un cuerpo de leopardo tenía también siete cabezas, diez cuernos y diez diademas[5]. Un tercer animal, finalmente, surgió de la tierra, y ese no tenía más que «dos cuernos parecidos a los de un cordero[6]».

1. San Lucas, *Evangelio*, X, 3.
2. San Juan, *Evangelio*, XXI, 17.
3. Delattre, *Symboles Eucharistiques. Carthage* (1930), p. 51.
4. San Juan, *Apocalipsis*, XII, 1-18.
5. *Ibid.*, XIII, 1-10.
6. *Ibid.*, XIII, 11-18.

Estas tres horribles bestias fueron oportunamente opuestas por las Letras y las Artes al Cordero divino, al que por lo demás San Juan presentaba también coronado por siete cuernos. Más adelante veremos que los cuernos son aquí símbolo de la potencia, de la actividad y del coraje de los agentes del Bien y del Mal, perpetuamente en lucha. Digamos sin embargo que el tercer monstruo mencionado, se opone al Cordero divino mejor que los otros dos a causa de la engañosa semejanza con él y porque lo caracteriza un número misterioso, número que los comentaristas de los Libros santos han opuesto al monograma sagrado del Redentor: «Que quien tenga inteligencia cuente el número de la Bestia, pues es un número de hombre, y el número es seiscientos sesenta y seis[1]». E. Renaux ha disertado muy doctamente sobre los distintos aspectos de este número de la Bestia[2], en los que no voy a detenerme aquí. Por lo demás, en el capítulo del dragón, encontraremos la iconografía y el simbolismo de los monstruos policéfalos.

X. EL JABALÍ, OTRA ANTÍTESIS EMBLEMÁTICA DEL CORDERO

En el simbolismo profano de la Antigüedad lo mismo que en su simbolismo religioso, el cordero era el emblema natural de la dulzura, de la docilidad. Y en los textos de ellos ya citados [3], Isaías y Jeremías consagraron este aspecto simbólico con la imagen del Cordero mesiánico que se deja conducir dócilmente al sacrificio.

En toda la literatura antigua, el jabalí, en cambio, se afirma como símbolo típico del arrebato, de la independencia irreductible y de la intrepidez brutal.

En las ficciones helénicas, el jabalí de Calidón, que nos dice Ateneo[4] que era blanco y de origen divino, cae bajo los golpes de Atalanta y de Meleagro; el de Erimanto se convirtió en presa viviente de Heracles y no sé cuántas cosas más.

En los países de los pueblos célticos, el haber del jabalí fue todavía más considerable, y de orden más elevado[5]. Los guerreros celtas, y luego los de la Galia, lo adoptaron como emblema militar de la intangible libertad de sus tribus, y en este sentido aparece en el arco de triunfo de Orange (Fig. XIX). Más todavía: los druidas de Irlanda y de las Galias hicieron del jabalí la imagen de la fuerza y la supremacía intelectuales y espirituales en paralelo con la fuerza material y el poder temporal civil y militar que simbolizaron con el oso.

La presencia del jabalí en las enseñas galas indica, pues, que el poder temporal y militar de los guerreros reconocía la superioridad, la soberanía de la autoridad espiritual y sacerdotal de los druidas, cuyos jefes llevaban el título de «grandes Jabalíes blancos». Este simbolismo

Fig. XIX.- Enseña sagrada de una tribu gala. Siglo I a. de. C. Según el arco de triunfo de Orange.

1. *Ibid.*, XIII, 18.
2. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. III, vol. I, col. 1341 a 1353.
3. Véase más arriba, II.
4. Ateneo, *Dripnos sophistes*, IX, 13.
5. Véase sobre todo: C. Jullian, *Gallia et de la Gaule à la France*. Renel, *Les Religions de la Gaule*. G. Dottin, *Manuel pour servir à l'étude de l'Antiquité celtique*, etc.

del jabalí y del oso lo encontramos con el mismo significado en las leyendas de Merlín, el encantador céltico, y del rey Arturo. R. Guénon atribuye origen hiperbóreo a esta emblemática. Es muy posible que tenga razón[1]. Les hace representar respectivamente el simbolismo polar y el simbolismo solar[2].

Fig. XX.- Moneda del jefe galo Luccio. Cf. B. Fillon, y O. de Rochebrune, *Poitou et Vendée*. Pl. LV.

La imagen del jabalí estaba muy extendida en las Galias: la estatua de una Diana gala encontrada en las Ardenas monta un jabalí[3]. En el siglo XIX, en el malecón de un estanque de Vendée, se descubrieron dos jabalíes de oro –probablemente insignias–[4]; son numerosas las monedas galas que llevan la imagen del jabalí, y en la de Luccio, descubierta en el Poitou, el influjo divino desciende sobre él (Fig. XX y XXI)[5].

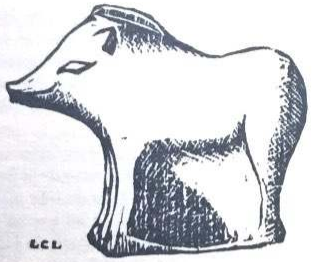


Fig. XXI.- El jabalí galo. Terracota procedente del suelo de Poitiers, recogida en 1927 por Mme Boursier. Colección del autor.

* * *

El cristianismo fue severo con el fogoso animal que el druidismo había convertido en emblema de la fuerza y el poder espirituales.

Sin embargo lo encontramos a veces, durante nuestros cuatro primeros siglos, en las lámparas cristianas, en las que parece simbolizar, dice Dom Leclercq, la cólera divina. En una de ellas se opone a la paloma, imagen, como el cordero, de la dulzura de Cristo[6].

El jabalí, sin embargo, fue aceptado a veces como imagen del justo, independiente y valeroso frente a los adversarios del Bien y a los enemigos de su alma. En este sentido, San Paulino de Nola, en el siglo V, incluso lo relacionaba con el cordero cuando escribía a uno de sus corresponsales: «Qué satisfacción encontrarte completamente cambiado; ver que el león tiene ahora la dulzura de un joven ternero; que Jesucristo habita en el jabalí, que conserva toda la ferocidad para con el mundo, pero que se ha convertido en cordero para con Dios: ya no eres el jabalí del bosque, te has convertido en el jabalí de la siega[7]».

Pero la Edad Media sólo quiso conocer el jabalí de David, el asolador de la viña del Señor[8].

1. René Guénon, *Autorité spirituelle et pouvoir temporel*, p. 20.
2. "Le Sanglier et l'Ours", *Revue des Études Traditionnelles*, T. XLI (1936), p. 296.
3. Véase Renel, *Op. cit.*, p. 251, fig. 21.
4. Véase L. Charbonneau-Lassay, *Les Bijoux d'or et d'argent du Poitou préromain*, p. 18.
5. *Ibid.*, p. 19.
6. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXXXIV, col. 1129.
7. San Paulino, obispo de Nola.
8. Véase David, *Los Salmos*, LXXX, 14 (Vulgata 79).

Fue considerado «la mala bestia» del Apocalipsis, el Anticristo que los cuentos populares medievales denominaron asimismo la «mala bestia[1]» Le hicieron simbolizar la envidia, la brutalidad; su hembra fue una de las imágenes de la lujuria, y en las iluminaciones medievales fue la montura de la cólera[2], todas ellas malas funciones que lo oponen al Cordero, que es paz y dulzura, paciencia y pureza perfectas.

¿Cuál sería exactamente el pensamiento de Durero cuando, cerca del pesebre en el que María puso al Niño Dios, representó al jabalí y al león, en vez del buey y la mula tradicionales?

Fig. XXII.- El jabalí sagrado de los celtas, conforme al recipiente céltico de Gundestrup. Museo de Copenhague.

1. Véase A. Duchallais, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2e série, T. III, pp. 229 ss.
2. Véase E. Male, *L'Art religieux en France à la fin du Moyen-Age*, p. 330. Y también el capítulo del Gallo. *infra*.

CAPÍTULO VEINTIUNO

LA OVEJA

I. LA OVEJA, EMBLEMA DE JESUCRISTO

Como el carnero y el cordero, la oveja fue inmolada en todos los altares de los cultos precristianos de Europa y Asia hasta la China, donde en la época de los Chan hacía ya largo tiempo que existía la costumbre de enterrar una oveja en honor del Sol en la colina llamada «Palacio Real»[1]. Se hacía una ofrenda parecida en honor de la Luna en la colina llamada «Claridad de las Noches»[2].

Por su parte, las prescripciones mosaicas ordenaban a los hebreos la efusión de la sangre de la oveja en numerosas circunstancias. Sin embargo el simbolismo crístico de la oveja es pobre y casi totalmente literal; pero con este carácter queda claramente establecido por la aplicación a Jesucristo de este pasaje de Isaías: «Yahveh ha hecho recaer sobre él la iniquidad de todos. Lo maltratan y él se somete y no abre la boca; como el cordero que conducen a la muerte, como la oveja muda ante los que la esquilan, no abre la boca[3]». Fue este versículo de Isaías el que explicó más tarde el apóstol Felipe al ministro de la reina Candace de Etiopía, en el camino que desciende a Gaza[4], aplicándolo a Jesús, víctima redentora, víctima silenciosa y resignada, víctima voluntaria. Y los doctores de la fe cristiana hicieron lo mismo a lo largo de los siglos cada vez que comentaban el impresionante silencio de Cristo ante el Sumo Sacerdote de Jerusalén, cuando la multitud furiosa de sus enemigos chillaba pidiendo su muerte[5]. «Y Jesús callaba» dice San Mateo[6].

La oveja, hostia de elección prescrita a los hebreos en muchos lugares del *Levítico* para redimir los pecados, en el simbolismo cristiano estuvo particularmente considerada emblema de la dulce resignación de la víctima expiatoria que recibió la muerte en el Gólgota. ¿La representaron alguna vez en este papel las artes figurativas? No es imposible, pero no conozco ningún ejemplo indiscutible.

Por otra parte, me parece que cabe preguntarse si no es la oveja lo que hay que reconocer a veces en el animal de raza ovina que en las obras de arte de los seis primeros siglos lleva el recipiente de leche eucarístico o está junto a él. ¿Acaso no es, en efecto, la oveja la que da la leche a la grey, ofreciéndose así ella misma en alimento? Imagen lejana y débil, pero imagen al fin y al cabo del Salvador que alimenta las almas por medio de su Eucaristía.

Es digno de mención el hecho de que en los monumentos primitivos, el Recipiente de leche tan sólo va acompañado de uno o varios animales de raza ovina, emblemas del Salvador o de las almas cristianas, pero nunca de ningún otro animal; la leche, que en ese recipiente simboliza la Eucaristía, es específicamente, pues, la leche de la oveja, y no la de la vaca, de la cabra o de la cierva. De modo que no sería sorprendente que el animal que lleva el recipiente emblemático lleno de esa leche, para los viejos artistas, haya sido la oveja que la proporciona, y no el cordero, como se dice siempre; porque, si bien en ciertas obras antiguas es forzoso distinguir entre el carnero cornudo y el cordero, es en cambio muy a menudo imposible distinguir a simple vista entre éste y su madre[1].

Huelga decir que el que sea la oveja la que lleva el recipiente de leche no es más que una hipótesis iconográfica. Pero el lector estará de acuerdo conmigo en que es de las que pueden formularse.

II. LA OVEJA, EMBLEMA DEL CRISTIANO

Si la oveja, gracias a los textos de Isaías sobre todo, y de los *Hechos de los Apóstoles*, es indiscutiblemente imagen del Redentor sacrificado, también es a menudo imagen de las almas fieles: este es sin duda el caso de las ovejas agrupadas alrededor de ese simbólico Recipiente de leche del que hablaba más arriba.

Los Evangelios nos dicen categóricamente que Jesús se designó a sí mismo pastor vigilante, el Buen Pastor que busca incansablemente las ovejas descarriadas[2].

En numerosos pasajes de la Biblia, por lo demás, el Mesías futuro es presentado con los rasgos de un pastor lleno de bondad [3].

En el arte cristiano, la oveja representa el alma justa cuando está al pie del montículo del Cordero divino que ha redimido las ovejas mediante la efusión de su sangre: *Agnus redemit oves*, dice la secuencia de la misa de Pascua.

En el capítulo de la mano humana hemos visto una de las más conmovedoras imágenes de la oveja fiel que dio la iconografía cristiana de los primeros siglos: la mano del Cristo pastor desciende sobre ella para acariciarle la frente y bendecirla, mientras las otras pacen a su alrededor. ¿No hay que reconocer en ella la imagen del Apóstol Pedro?

A veces tres ovejas representan a los Apóstoles privilegiados, Pedro, Santiago y Juan. Así ocurre en los mosaicos de la iglesia de los santos Netreo y Aquiles en Roma, y en la de San Apolinar en Ravena, del siglo VI. En esta última, particularmente, la interpretación se impone: en un cielo de apoteosis, en medio de la escena, una cruz adornada de gemas ocupa el lugar del Salvador y lo representa, como en el Tabor, entre las dos imágenes de Moisés y Elías;

1. El *Liki*, XX.
2. Cf. Henry Doré, S. J. *Recherches sur les superstitions en Chine*, Part I, T. II, vol. IV, p. 363.
3. Isaías, *Profecía*, LIII, 7 y 8.
4. *Hechos de los Apóstoles*, VIII, 29-40.
5. Véase por ejemplo: Tertuliano, *De la resurrection de la chair*, XX, Traduc. de M. de Genaude, T. I, p. 464.
6. San Mateo, *Evangelio*, XXVI, 63.

1. Véanse las figuras documentales en el capítulo de la *Leche*.
2. San Juan, *Evangelio*, X, 1-17.
3. San Mateo *Evangelio*, XVIII, 12-14; San Lucas, *Evangelio* XV, 1, 8. Isaías, *Profecía*, XL, 11. Jeremías, *Profecía*, XXIII, 4. Ezequiel XXXIV, 23; XXXVII, 24. Zacarías, XIII, 17, etc. (*Breviario romano. Oficio de Pascua*, Sec. *Victimae paschali laudes*, 2).

debajo hay tres ovejas que representan a los tres apóstoles testigos de su transfiguración en esa misma cumbre del Tabor, los apóstoles Pedro, Santiago y Juan[1].

Bastante a menudo, los monumentos antiguos de nuestra fe cristiana nos presentan frisos cargados con doce ovejas emblemáticas: son los doce apóstoles, las ovejas de la grey de Cristo, que dijo a San Pedro: «Apacienta mis corderos, apacienta mis ovejas[2]». Estas ovejas salen de dos ciudades opuestas para encontrarse a media distancia de las dos: es la imagen de los pastores y los fieles que constituyeron la Iglesia naciente, y que salían de dos medios opuestos, los Judíos y los Gentiles.

La iconografía cristiana, sobre todo desde el Renacimiento, nos muestra a veces la oveja enzarzada en una dolorosa red de ramas espinosas: es la imagen del alma pecadora trabada por las ataduras de las malas pasiones.

Una imagen del siglo XVIII, en la antigua escuela de las religiosas de Gesté (Maine et Loire) representaba dos rebaños que caminaban, uno hacia la derecha, el otro en sentido opuesto; el primero, guiado por un ángel, estaba formado por ovejas blancas; en el otro, empujado hacia la izquierda por un demonio, no había más que ovejas negras: no hace falta comentario.

III. EL ERIZO, ANTÍTESIS EMBLEMÁTICA DE LA OVEJA

Los autores del medievo, basándose en los antiguos naturalistas griegos y romanos y en el *Physiologus*, nos pintan a los erizos como animales detestables[3]. Son, dice uno de ellos, muy espinosos y dañinos; y cuando entran en una viña con frutos, escogen la vid más hermosa, se montan en ella y la sacuden hasta que han caído a tierra los racimos más lozanos, los ensartan luego con sus espinas y, así cargados con el fruto de sus incursiones, se van a alimentar a sus crías[4].

Así, decían en el siglo XIII, Pierre le Picard, Guillermo el Normando y muchos otros, el erizo se convierte en imagen del pérfido demonio, que en las almas roba los bienes espirituales. Por eso Guillermo de Normandía da en resumen al cristiano este consejo: Guárdate de ese «diablo que aguijonea todos los días»; cuida que no venga a sacudir tu vid o tu manzano para quitarte los frutos, o sea el mérito de tus buenas obras[5]. Si lo hace así, el cristiano no tendrá que hacerse el reproche que en el Cántico de Salomón el Alma se dirige a sí misma: «No he sabido guardar mi viña», *Vineam meam non custodivi*[6].

Una miniatura de un Bestiario del siglo XIII, de la Biblioteca Nacional de París, representa ingenuamente a los erizos devastadores sacudiendo la cepa o el frambueso, y ya cargados del fruto de su incursión[7] (Fig. I).

1. Véase Ciampini, *Monument.* II, Tab. XXIV.
2. San Juan, *Evangelio*, XXI, 15-17.
3. Véase Plinio, *Historia Natural*, Lib. VIII, 56. Eliano, *De Animalibus*, Lib. III, 10. Aristóteles, *Histor. Animal.*
4. Cf. Ch. Cahier, en *Mélanges Archéologiques*, T. II, p. 178.
5. Véase Guillaume, clérigo de Normandía, *Le Bestiaire Divin*, XIII. *De Hericon.*
6. Salomón, *El Cantar de los Cantares*, I, 6 (Vulgata 5).
7. Según Ch. Cahier, S. J., *Op. cit.*, T. II, Pl. XXI, A-G.

Los caracteres emblemáticos del erizo como figura alegórica de Satán, y los de la oveja, emblema del Salvador, están pues en completa oposición. El tacto de la oveja es suave, y el del erizo, doloroso; la oveja, mediante el emblema eucarístico de su leche, se da a sí misma en alimento a sus corderos, y el erizo satánico, para alimentar a sus pequeños, roba el bien de los otros; la oveja se deja despojar de su vellocino sin quejarse, y el erizo recubre el suyo con el fruto de sus hurtos; la oveja permanece silenciosa y dócil, en palabras de Isaías, ante aquellos que la conducen a la muerte, y el erizo, por el contrario, forma una bola y se «eriza» en cuanto se le acercan; la oveja lleva en silencio sus dolores y sus angustias; el erizo, dicen los Bestiarios, grita de alegría cuando se lleva su injusto botín. Así pues, por la imaginación de los simbolistas antiguos, más que por sus cualidades o costumbres reales, la oveja y el erizo se han opuesto en sus papeles de representantes de Cristo y de Satán.

Fig. I.- Los erizos sacudiendo el arbusto, ya cargados de frutos. Según un Bestiario del s. XIII. Bibl. Nac. de París. Véase Cahier, *op. cit.*

Pero los antiguos maestros de la espiritualidad cristiana no se limitaron a esto por lo que se refiere al erizo. Basándose en las palabras de Aristóteles y en un plano distinto, San Ambrosio, por ejemplo, hace del erizo la imagen del cristiano previsor que cierra las puertas de su alma a los malos vientos de los deseos que le soplan las pasiones condenables; porque, dice el viejo naturalista griego, el erizo pone en su madriguera dos salidas, una al Norte y la otra al Sur: ¡y cierra alternativamente la primera al viento helado y la segunda al viento demasiado caliente'!

Algunos místicos, por su parte, hicieron del erizo la imagen del pecado, que engaña tarde o temprano a los que lo cometen, de lo cual se hacía eco San Pablo cuando escribía: «Algunas de nuestras faltas, como los erizos, nacen sin púas; pero luego sentimos con gran intensidad sus heridas»

Sin embargo, «no hay pecado sin remisión»: el erizo fue para otros el emblema del pecador arrepentido que puede encontrar, dice San Agustín[2], un refugio seguro en esa piedra hospitalaria de que nos hablan los Libros santos y que prefiguraba al Cristo acogedor, *Petra refugium herinaciis*[3].

Instruidos por los doctos de su tiempo, los escultores y los iluminadores del medievo que nos muestran a veces al erizo refugiado en el hueco de una roca no querían mostrar otra cosa al alma caída que ese reconfortante asilo en el que la santa espiritualidad se restaura y se afirma.

¿Qué es más de admirar, la fecunda imaginación de los antiguos naturalistas o la ingeniosidad de los simbolistas a la hora de buscar por todas partes sabias y elevadas lecciones de espiritualidad?

1. Cf. *Magasin Pittoresque*, T. XXXII (1864), p. 182.
2. San Agustín, *In Psalm CIII* (Vulg.), Serm. III, 18.
3. David, *Los Salmos*, IX, 10.

CAPÍTULO VEINTIDÓS

EL MACHO CABRÍO

I. EL PASADO RELIGIOSO DEL MACHO CABRÍO ENTRE LOS ANTIGUOS

En los países de influencia helenística, el macho cabrío se relacionó con el culto de la Artemis popular, la Venus de los latinos. En las *Brauronias* quinquenales celebradas en honor de esta diosa, se le ofrecía un macho cabrío.

Existe una moneda de plata de la Gens Pomponni de Roma, anterior a nuestra era, que representa a Numa Pompilio sacrificando un macho cabrío.

Al margen del culto de Artemisa, el macho cabrío prestó sus piernas, sus pies y sus cuernos, cuando no su cuerpo entero[1] a las representaciones artísticas del dios Pan, considerado el propagador del poder procreador universal; y en un orden inferior, los sátiros tuvieron el mismo y monstruoso privilegio que el dios Pan.

A los actores que destacaban en los escenarios de los teatros de Grecia, así como a los vencedores de los concursos de Lenaeon se les solía dar un macho cabrío en recompensa, de ahí el nombre de *tragados* con el que se designaba generalmente a todos los actores, y el de *tragodia*, tragedia, dado al género más apreciado de composiciones teatrales.

Los egipcios de la región de Mendes consideraban religiosamente a los machos cabríos desprovistos de cuernos; y elegían uno de ellos para honrarlo particularmente[2]. Este macho cabrío de Mendes, de frente blanca, fue el más célebre de los tiempos precristianos, fuera del reino de Israel. Su carrera hierática, por lo demás, se desvió en los últimos tiempos de la independencia egipcia hacia un simbolismo bajo de orden muy trivial.

Dicen que de ese «Macho Cabrio de Mendes» se creyó reconocer la imagen entre los Templarios, en Francia, en el momento de su supresión; pero de los últimos miembros de la Orden del Temple se han contado tantas cosas imaginarias que ya no se sabe a qué atenerse[3].

Cierto hermetismo describe así el Macho Cabrio de Mendes: «Viril por el sexo, femenino por las mamas, lleva entre sus cuernos la estrella de cinco puntas de las obras mágicas...»[4]

Es más interesante señalar que los antiguos pueblos escandinavos uncían el macho cabrío al carro del dios Thor, dios del relámpago y el trueno[5]. Algunos pensaron que el olor mefítico producido a menudo en el punto de caída del rayo no era ajeno a esta atribución. De ahí viene tal vez la práctica supersticiosa, usada antaño en ciertas regiones septentrionales, de colocar un cuerno de macho cabrío, o bien un jirón de la piel de este animal, en el piso superior de las casas para preservarlas del rayo.

En Oriente se pretendía que los odres de piel de macho cabrío comunicaban al vino particulares propiedades sanitarias. Entre los pueblos antiguos de la cuenca oriental del Mediterráneo se tenían en gran consideración las plantas umbelíferas de la familia de las *Pimpinella*, que los machos cabríos buscan con avidez, particularmente el hinojo, el anís y el comino, originarios de Egipto, y sus perfumados granos entraban en los preparados religiosos y mágicos.

Con todo, por satisfactorio que haya sido el pasado hierático, emblemático y sacrificial del macho cabrío entre los pueblos del mundo antiguo, su papel en el simbolismo cristiano tiene sin embargo raíces exclusivamente bíblicas.

II. EL MACHO CABRÍO, EMBLEMA DEL SALVADOR MUERTO, EL CHIVO EXPIATORIO

En muchos lugares de los Libros del *Pentateuco*, Moisés ordena la inmolación del macho cabrío: sólo el capítulo de los *Números* que codifica las liturgias de la Fiesta de las Trompetas, de la Fiesta de las Expiaciones y de la de los Tabernáculos, prescribe, diez veces distintas, la muerte de machos cabríos ante Yahveh[1]; y ello en absoluto como homenaje de adoración o en ofrenda de petición, sino en redención de los pecados. Este carácter expiatorio claramente precisado para cada una de estas muertes del macho cabrío ritual ha hecho que se le considere de manera completamente natural una figura profética del Redentor del mundo que debía morir también para expiar las faltas humanas y redimir las almas.

El Chivo expiatorio. El macho cabrío entro en la emblemática personal de Jesucristo sobre todo en las figuras del chivo expiatorio y de su compañero.

Releamos las principales prescripciones impuestas respecto de ellos por Moisés al Sumo Sacerdote de Israel.

Tras la inmolación de un toro joven, el Sumo Sacerdote tomará dos machos cabríos, dice Moisés, uno para Yahveh, el Señor, y otro para Azazel, cuyo nombre significa «el príncipe de los demonios que uno aparta de sí», y pondrá luego los dos machos cabríos ante Yahveh a la entrada de la tienda de reunión. Aarón echará sobre ellos las suertes, una suerte de Yahveh, una suerte de Azazel. Aarón hará acercar el macho cabrío sobre el que habrá caído la suerte de Azazel, y lo pondrá vivo ante Yahveh para hacer la expiación y dejarlo en el desierto para Azazel.

«... Degollará el macho cabrío del sacrificio por el pecado, que es por el pueblo, y llevará su sangre más allá del velo y, haciendo con esta sangre lo que hizo con la sangre del toro, aspergiéndola sobre el propiciatorio una vez y siete veces delante del propiciatorio... que no haya nadie en la tienda cuando entre para hacer la expiación en el santuario, hasta que salga. Hará la expiación por él, por su casa y por toda la asamblea de Israel. Irá saliendo hacia el altar que está ante Yahveh, y hará la expiación para el altar, habiendo tomado sangre del toro y del macho cabrío,

1. Cf. Herodoto, *Hist.*, II, 46
2. Herodoto, *ibid.*
3. Por ejemplo, el misterioso Bafomet hubiera sido un relicario con una reliquia de San Bartolomé, el apóstol desollado vivo.
4. Dr O. Bellard y Dr L. Gaubert, *Le Périple*, p. 40.
5. Véase Lagos Villens, *Le Livre des symboles*, T. IV, p. 24.

1. *Libro de los Números*, cap. XXIX.

untará con ella en los cuernos del altar todo alrededor. Hará sobre el altar, con el dedo, siete veces aspersión de la sangre; lo purificará y lo santificará de las manchas de los hijos de Israel.

«...Cuando haya terminado... presentará el macho cabrío vivo. Habiendo puesto las dos manos sobre la cabeza del macho cabrío vivo, Aarón confesará sobre él todas las iniquidades de los hijos de Israel y todas sus transgresiones según hayan pecado; las pondrá en la cabeza del macho cabrío y lo enviará luego al desierto con un hombre encargado de ello. El macho cabrío se llevará consigo todas sus iniquidades a una tierra deshabitada y el hombre soltará el macho cabrío en el desierto...[1]»

Comentaristas y exégetas de todos los tiempos han visto en los primeros de estos dos animales el emblema de Cristo inmolado a Dios, padre suyo, para rescatar el mundo, y en el segundo el emblema de ese mismo Redentor convertido en una especie de recipiente universal de iniquidad que se lleva hacia el desierto, o sea hacia la soledad de su tumba, o según otra interpretación, hacia el cielo donde se oculta Dios, la masa espantosa de los pecados de los hombres. Teodoreto, Bruno de Asti, Tomás de Aquino y muchos otros autores antiguos dan de este pasaje del *Levítico* interpretaciones místicas que concuerdan en sustancia con la que acabo de exponer[2].

El autor de *La Vid Mística*, atribuida generalmente pero no indiscutiblemente a San Bernardo (1091 a 1153) se detiene a destruir lo que pudiera parecer incorrecto para algunos en la asimilación simbólica del Salvador y el Chivo expiatorio: «Este nombre de *Macho Cabrío*, dice el autor, se aplica justamente al bondadosísimo Jesús, aunque el macho cabrío sea un animal inmundo. Jesús, es verdad, era sin pecado; pero se había revestido de la desdichada carne que nuestros pecados han cubierto de manchas. Su pureza sin mácula también le hace merecedor del nombre de cordero, pues no sólo está exento de todo pecado, sino que además borró los pecados del mundo entero.

»Oh corazón más duro que el diamante, lávate en la sangre de este divino macho cabrío y cordero; sumérgete en ella, y permanece como en un baño saludable para volver a encontrar en ella el calor y el amor[3].»

Del «Chivo expiatorio», en efecto, puede decirse lo mismo que del «Cordero de Dios»: *Ecce qui tollit peccata mundi*. He aquí al que quita los pecados del mundo. Por eso, ante el papel expiatorio asumido por aquel que «se hizo oprobio» para redención de los hombres, la Iglesia se arrodilla y le dice:

Quia victus es clementia
Ut nostra ferres crimina?
Mortem subires innocens,
A morte nos ut tolleres?

«¿Por qué exceso de clemencia te dejaste vencer hasta el punto de cargar con nuestros crímenes, y de sufrir la muerte, pese a tu inocencia, para arrancarnos de la muerte?[4]»

1. *Levítico*, XVI, 7-11, 15-23.
2. Cf. THEODORETO, *In Levitic.*, Santo Tomás de AQUINO, *Bibl. Comment.*, Cucur. XXII, etc.
3. *Vita mystica*, XXXIII, 1. Traducción de Apollinaire de Valence, p. 302.
4. *Breviario romano*. Oficio de la Ascensión del Señor. Himno *Salutis humanae sator*, atribuido a San Ambrosio.

Como el toro, el carnero y el ciervo, el macho cabrío es padre y jefe de su manada, pero el simbolismo cristiano no le hizo representar como dichos animales a Cristo en cuanto jefe de su Iglesia: es porque una profecía de Zacarías lo designa como imagen del jefe reprensible: «Han partido como una manada; han sido oprimidos, dice el profeta al hablar de los hijos de su pueblo, a falta de buenos pastores; mi cólera se ha encendido contra los pastores, y castigaré a los machos cabríos[1].»

Sin embargo, varios siglos antes de Zacarías, el Libro del Levítico le reconoce al macho cabrío su papel de jefe al designarlo, en los ritos del culto mosaico, como víctima especialmente elegida para la expiación de los pecados de los jefes: «Si un jefe ha pecado... conducirá para su ofrenda un macho cabrío sin defecto; pondrá su mano sobre la cabeza del macho cabrío y lo degollará en el lugar en el que se inmolan los holocaustos ante Yahveh: es un sacrificio por el pecado[2].»

Desde los comienzos del cristiano, el episodio del Chivo expiatorio sobre el que se acumulaban por el bien del pueblo todas las iniquidades y todas las maldiciones impresionó la imaginación popular, y encontramos su recuerdo en las costumbres domésticas de nuestras comarcas francesas. Los campesinos de nuestras regiones del Oeste y sin duda los de otras partes, suelen poner un macho cabrío en sus establos y cuadras, porque dicen que los miasmas perniciosos y los gérmenes de las enfermedades epizoóticas se reúnen sobre ellos –que no sufren ningún mal– y así no atacan al ganado. He comprobado varias veces, cuando el ganado vendeano ha sido más que diezmado por la fiebre aftosa, que la presencia del macho cabrío en los establos no impedía en modo alguno que los animales muriesen. No obstante, una vez pasada la epidemia, el campesino sustituía simplemente su macho cabrío por otro, pretendiendo que el primero había degenerado.

III. EL OLOR DEL MACHO CABRÍO, EL MACHO CABRÍO EMBLEMA DEL MAL CRISTIANO

Mientras es cabrito, el joven macho cabrío es un animal muy gracioso que despierta todas las simpatías; pero bien pronto, con la virilidad, lo invaden los deseos carnales; los acoge y los sirve, con todo su ímpetu... pero entonces se forma y emana de él un olor infecto; se convierte en la bestia nauseabunda y repugnante de la que todos se alejan apresuradamente. Asimismo, decían los maestros de la mística, mientras el cristiano conserva joven y puro su corazón, mientras resiste a los instintos inferiores en la medida impuesta por su estado, permanece moralmente bello; y sobre todo entre los santos, esa belleza interior se transparenta a menudo hasta impresionar a los menos prevenidos: ¿no es el rostro el siervo y el espejo del alma? Intervienen entonces las antiguas y felices fórmulas que hablaban de «aromas del bien», del «perfume de las virtudes» y de esas suavidades completamente ideales que componen el «buen olor de Jesucristo», del cual sus santos se encuentran como bañados.

1. ZACARÍAS, *Profecía*, X, 3.
2. *Levítico*, IV, 22.

Pero en cuanto el ser humano se entrega a los vicios degradantes (Fig. I), su depravación y su corrupción interior transpiran al exterior y se traicionan siempre de algún modo; entonces, según la enérgica y muy exacta expresión popular, se «huele el vicio». El macho cabrío androcéfalo representa a esos depravados (Fig. II).

También entre los antiguos griegos se decía de la gente lúbrica que «olían a macho cabrío». Este mal olor, ficticio o real, se les reprochaba a la vez a los depravados y a la gente realmente maloliente, los *tragomascalos*. Plauto, apostrofando a uno de éstos, le dice: «¿Es que tienes un macho cabrío bajo la axila?[1]»

Igualmente el Evangelio nos muestra el macho cabrío como emblema del maldito, del réprobo. Varios siglos antes, ya Ezequiel había escrito: «Así habla Yahveh: He aquí que voy a juzgar entre ovejas y ovejas, entre carneros y machos cabríos[2]». Pero Jesús fue todavía más expresivo: «Cuando venga el Hijo del hombre en la majestad de su gloria, acompañado de todos los ángeles, se sentará sobre su trono glorioso. Y estando todas las naciones reunidas ante él, él separará unos de otros como separa el pastor las ovejas de los machos cabríos. Y pondrá las ovejas a su derecha y los machos cabríos a su izquierda». Luego, tras haber felicitado a los justos, «se volverá hacia aquellos que estarán a su izquierda y les dirá: Retiraos de mi presencia, malditos: id al fuego que he preparado para el diablo y los suyos[3]».

Fig. I.- El hombre esclavizado por el vicio impuro. Gárgola de la iglesia de Notre-Dame des Marais, Villefranche-sur-Saône (Rhône). S. XV.

Fig. II.- El Macho Cabrío androcéfalo. Estatuilla antigua de bronce hallada en Entrains (Allier). Cf. MARILLET, BARAT y BUSSIÈRE, *Le Nivernais*. T. I, XXIV, Pl. 86.

Al hablar del simbolismo del carnero, ya he citado el bello sarcófago romano en el que una escultura nos muestra al Cristo-juez, sentado sobre el trono, que acoge a su derecha a una fila de carneros emblemáticos y rechaza con la mano izquierda un cortejo de machos cabríos,

1. PLAUTO, *Carthag.* 872.
2. EZEQUIEL, *Profecía*, XXXIV, 17.
3. San MATEO, *Evangelio*, XXV, 31, 34, 41.

el primero de los cuales recula ante el gesto de reprobación que lo maldice[1]. Con personajes o animales emblemáticos, encontramos esta escena en todas las épocas por mano de los artistas cristianos.

IV. EL MACHO CABRÍO, EMBLEMA DE SATÁN

El macho cabrío, por decirlo así, es el emblema consagrado del rey de los Infiernos. La demonografía medieval en pleno, casi no nos pinta a Satán de otro modo que con la apariencia de macho cabrío, y si hemos de creer a los demonólogos, con esta forma presidía el diablo las infamias de los aquelarres en los que recibía homenajes inmundos en escenas desprovistas de elegancia[2].

En los grupos herméticos de esa misma Edad Media, que muy a menudo se mantenían en perfecta armonía con las más sanas concepciones de la mística cristiana, también el macho cabrío fue emblema de Satán, como lo fue al propio tiempo de la *Animalidad*. En este sentido su cabeza adornaba ya la estrella de cinco puntas que apunta hacia la tierra[3], «la Estrella negra caída», que es la antítesis de la Estrella pentagramática de la *Espiritualidad*,, que apunta hacia el cielo, y de la que hablaré en otra obra (Fig. III).

Fig. III.- La estrella cabalística de la Animalidad.

Fig. IV.- Cabeza de Belcebú-macho cabrío, dibujo antiguo recogido por el abad Leriche. (Poitou)

En los papeles dejados por el abad Leriche, demonólogo poitevino del siglo XIX, he encontrado el motivo tragocefálico representado junto a estas líneas (Fig. IV), y que pretende ser la imagen de Belzebú[4]. No conozco ni el primer origen ni la fecha de este dibujo, que parece ser relativamente antiguo, tal vez del siglo XVI... o acaso del XVII...

1. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. II, v. I, fig. 1.469.
2. Cf. DE LANCRE, *Inconstance des mauvais Anges*, p. 143. F. DELACROIX, *Les Procès de sorcellerie au XVIIe siècle*, p. 217. Véase también *Archives départamentales de la Haute-Saône* (Proceso de Adrien Perrin, 1616). Série B, nº 5. 049. Etc., etc.
3. Cf. O. WIRTH, *Le Livre du Compagnon*, p. 40.
4. Véase el simbolismo de la *Mosca*, en el capítulo de la *Abeja*. Damos allí otro dibujo del mismo tema, procedente de la misma fuente que la fig. IV, con la palabra *Asmodeo* debajo (Cap. CXIX, 9).

CAPÍTULO VEINTITRÉS

EL CABRITO

I. EL PAPEL RELIGIOSO DEL CABRITO EN LOS TIEMPOS PRECRISTIANOS

El macho cabrío no se vio alcanzado desde su nacimiento por el descrédito que más tarde lo hará caer entre los animales despreciados por el hombre. Entre los antiguos griegos, por el contrario, el *tragiscos*, el cabritillo era uno de los emblemas consagrados del candor, fuese cual fuese el color de su manto. Tan sólo al convertirse en *tragos*, macho cabrío adulto, perdía su consideración junto con su inocencia.

Parece también que se reunió en la misma estima y se consagraron para los altares de los dioses, en los mismos ritos sacrificiales, las crías de los carneros, de los muflones, de los machos cabríos, de los corzos, e incluso de los gamos y de los ciervos. O sea todas las crías de los cuadrúpedos cornudos y ligeros; por eso las artes sagradas de los paganismos precristianos no permiten distinguir en sus obras las crías de la cabra y las de los demás animales que se le parecen. Veremos más adelante la misma particularidad de asimilación en la simbología literaria del medievo.

En los antiguos cultos con misterios, los de Istar y de Thamuz entre los asirios, por ejemplo, y luego en las teorías místéricas de los pitagóricos, de los orfistas, y en los ritos de Dionisio, el cabrito era la imagen del fiel iniciado en las secretas enseñanzas. Se conoce la fórmula consagrada en el orfismo que da fe de ello, y que los pitagóricos adoptaron también, palabras misteriosas que pueden leerse en dos placas de oto de Thurii (siglo IV-II a. de C.): «Cabrito, he caído en la leche», o sea en el seno nutricio de la Divinidad[1]. Aquí la leche es sin duda la doctrina oculta, salida directamente de los maestros sin que haya aparecido a los profanos, igual que la leche pasa invisiblemente de las mamas maternas a los labios de la cría. Por eso en la decoración de la basílica pitagórica de la Puerta Mayor de Roma vemos una bacante de pie, que tiene en brazos el cabrito y lo ofrece a otra mujer que aparta los velos de su cuerpo para darle el pecho[2]. Igualmente, en las pinturas dionisíacas de la villa de Item de Pompeya, vemos una sacerdotisa que amamanta una cría[3].

Tal vez a causa de particularidades de este tipo o de ritos desconocidos para nosotros y practicados entre los asirios, en los misterios de Istar y de Thamuz, mucho antes de Pitágoras y del orfismo, el *Pentateuco* impuso a los hebreos, vecinos de los asirios, este precepto varias veces repetido: «No cocerás el cabrito en la leche de su madre[1]».

La ley de Moisés no dicta nada parecido con referencia a las otras crías de los demás animales.

En Europa, la historia religiosa del cabrito antes de nuestra era nos lo presenta como imagen del alma que busca la doctrina divina, pero no he visto en ninguna parte que fuese considerado imagen directa de la Divinidad.

En Extremo Oriente, se consideraba, y se considera todavía, que la sangre de cabrito alejaba de los niños a los espíritus noctámbulos y dañinos.

En la China, el cabrito fue siempre una víctima de elección: Tse Fong, en la época del emperador Hinen Ti (72 a 48 a. de C.), prosternándose ante una aparición del dios Chan Tse Kuo, le sacrificó un cabritillo, y desde entonces su fortuna aumentó hasta el punto de igualar a la de un rey[2].

II. EN EL CRISTIANISMO: EL CABRITO, EMBLEMA DEL CRISTO ENCARNADO

En el *Pentateuco* no se dice nada especial en cuanto a la inmolación del cabrito; sigue los ritos indicados para los sacrificios del ganado menor, pero como en el caso del cordero, del becerro y la ternera, o sea de toda víctima no adulta, se relacionó con él una particular idea de inocencia. Y esa idea de pureza, que permanece intacta en los cabritos desde su nacimiento, es lo que hizo elegir antaño la piel de este joven animal con preferencia a otros cueros y a los tejidos para confeccionar los guantes pontificales de uso ritual[3]. Hemos visto, en el capítulo de la *Mano humana* [4], que los textos litúrgicos establecen con claridad que los guantes pontificales son uno de los emblemas particulares de la inviolable pureza de Cristo.

Esta misma idea de pureza, además, le valió al cabrito el simbolizar a Jesucristo con el título de víctima virginal. También fue considerado imagen misteriosa del Cristo encarnado, porque los místicos vieron en él el emblema de la vida en la carne; por eso Pedro de Riga dice en resumen que Cristo se hizo semejante al cabrito porque juzgó conveniente encarnarse, y que habiéndose manifestado así, tiene derecho a ser llamado «la cría de los ciervos».

«Et similes capreae Christus, quia plebis Hebreae
Ortus de genere, carmen dignatur habere;
Et quia de vetere sanctorum germine natus
Extivit, hinnulus est cervorum jure vocatus [5].

1. Cf. Jerôme Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure*, Paris, 1927, p. 311.
2. Cf. J. Carcopino, *Op. cit.*, p. 156.
3. Cf. Rizzo, *Mysbos*, Pl. III, 1, y pp. 70-71.

1. *Éxodo*, XXIII, 19 y XXXIV, 26. *Deuteronomio*, XIV, 21.
2. Cf. H. Doré, S. J. *Recherches sur les superstitions en Chine*, Part II, T. XI, p. 906.
3. Cf. Mgr Barbier de Montault, "Les Gants pontificaux", *Bulletin monumental*, T. XLII, p. 461.
4. Véase el capítulo XII, *La mano humana*, VI.
5. Según Pitra, *Spicilège de Solesmes*, T. III, p. 34.

III. EL CABRITO, EMBLEMA DE CRISTO SUSTITUTO DEL HOMBRE

La simbología cristiana siempre ha atribuido al cabrito, como emblema de Cristo, la intención de hacerle representar el misterio de amor por el cual el Redentor se puso en lugar del hombre culpable para ganarle a éste la clemencia y las gracias del Padre. Esta idea de sustitución se apoya en la escena bíblica que cuenta el Génesis en la que se dice que Jacob, cubierto con la piel de un cabrito, sustituyó a su hermano Esaú para sorprender a Isaac, que estaba ciego[1].

Por eso el cabrito emblemático, dice un texto de la Edad Media, es la figura del Cristo expiador que ocupó nuestro lugar; del Cristo que se cubrió de nuestros pecados a los ojos de su Padre como se cubrió Jacob con la piel velluda del cabrito para sustituir a su hermano y obtener así los favores del patriarca.

Otro texto acude a su vez a prestar su ayuda a la hora de aceptar esta emblemática: desde los orígenes cristianos, el cordero inmolado por los hebreos en la primera Pascua se ha considerado que era un emblema indiscutible de nuestro Señor Jesucristo; pues bien, en la primera ley sobre la Pascua que se estipula en el libro del *Éxodo*, Moisés permite a los hebreos que sustituyan el cordero pascual por un cabrito: «Tomaréis un cordero, o un cabrito... Lo guardaréis hasta el día catorce de este mes, y en todo Israel lo inmolarán entre dos luces[2].»

En todo el resto de esa misma ley pascual, el texto no habla ya más que del cordero; el cabrito, pues, sólo se cita al comienzo como víctima que, a falta de cordero, puede sustituirlo; pero en tal caso, la misma virtud de preservación contra «el Destructor» prometida a la sangre del cordero pascual le está prometida también implícitamente a la sangre del cabrito. Y si uno es una prefiguración de nuestro Señor Jesús, también el otro, puesto que la sangre de uno y la sangre del otro tenían el mismo valor y el mismo significado con la consagración de los mismos ritos mosaicos.

IV. LA LEYENDA OCCIDENTAL DE LA SANGRE DEL CABRITO

La extraña imaginación de los antiguos dotó generosamente la sangre que manaba del corazón del cabrito con una propiedad inesperada: parece que tenía la virtud de ablandar las rocas más duras, incluido el diamante.

Como mínimo durante toda la primera mitad de la Edad Media, los obreros lapidarios hicieron caso de este dato en sus teorías corporativas: de ello encontramos una prueba indiscutible en la pluma del monje Teófilo, que escribía a comienzos del siglo XI: «Si quieres, dice, esculpir el cristal, toma un macho cabrío joven; átale las patas; hazle una incisión entre el pecho y el vientre, en el lugar del corazón, y deja empapar el cristal en su sangre hasta que esté caliente; tállalo a continuación como te plazca; y cuando empiece a enfriarse, y al propio tiempo a endurecerse, devuélvelo a la sangre; cuando vuelva a estar caliente, retíralo, y vuelve a esculpir de nuevo, y continúa así hasta que tu escultura esté perfectamente acabada.[1]»

No hace falta decir que la ardiente espiritualidad medieval se apoderó de este dato artesano para enriquecer el simbolismo consagrado al Salvador. Apenas un siglo después de que el monje Teófilo hubiese terminado su libro, el autor de *La Vid Mística* escribía a su vez, exhortando a las almas cristianas: «Pero, puesto que ellos (los tormentos del Salvador) no producen en ti ningún efecto, es que has adquirido esa dureza del diamante que no puede ablandarse más que con la sangre del cabrito. Te traigo, pues, la sangre del Cabrito divino, del Cordero inmaculado, la sangre abundante del bondadosísimo Jesús, que quema con los ardores de su incomparable caridad: esa sangre que tuvo el poder de quemar y destruir el muro de enemistad, más duro que el diamante, levantado por el pecado entre Dios y el hombre...[2]»

He aquí pues la sangre del cabrito, que ablanda el diamante, convertida en ardiente imagen de la Sangre de Cristo derramada por nosotros, que enternece el corazón del Padre todopoderoso y justiciero. Muchas otras alegorías y símbolos muy en auge en la espiritualidad cristiana no son de tan satisfactoria inspiración.

V. EL CABRITO, IMAGEN DEL PECADOR

Sólo una palabra más, para ser completo: algunos maestros tomaron a veces el cabrito como emblema del cristiano pecador. San Antonino, por ejemplo, cuando comenta la escena bíblica de Jacob sustituyendo a Esaú, proclama que, en el papel que allí desempeñó, «Rebeca era la imagen de la Virgen María, que dijo a los ángeles: Traedme pecadores, cuyo emblema son los cabritos, para que yo pueda hacerlos agradables al Señor; porque Rebeca hizo que Isaac aceptase el cabrito de Jacob.

Francon, siguiendo el mismo pensamiento, agrega que María es tan hábil en acomodar estos cabritos, que se vuelven más exquisitos que el mejor de los venados y que así los recibe Dios y los perdona[3].

1. *Génesis*, XXVII, 1-29.
2. *Éxodo*, XII, 5-6.

1. Teófilo, *Diversarum artium schedula*, o *De Diversis artibus*, Lib. III, 94.
2. *Vitis mystica*, XXIII, 1. Traducción de Apolinar de Valence, p. 301.
3. San Alfonso de Liguori, *Le Pouvoir de Marie*, Ed. Mame (1897), pp. 129 y 209.

CAPÍTULO VEINTICUATRO

LA CABRA

I. EL PASADO ARQUEOLÓGICO DE LA CABRA

El pasado arqueológico de la cabra tiene una parte muy honorable, y en cambio también tiene aspectos inconfesables, sobre los que no conviene entreabrir el velo más que muy discretamente.

En la mitología de los griegos, la Cabra blanca Amaltea fue la gloriosa nodriza de Zeus, el dios supremo; y fue precisamente uno de los cuernos de Amaltea el que dio el dios a las ninfas, cuerno maravilloso que poseía la virtud de procurar a los hombres todo tipo de cosas preciosas; es el «cuerno de la abundancia», que se convirtió en símbolo de todos los bienes, tanto en el orden espiritual como en el material[1], y símbolo también del origen divino de estos bienes.

Con la piel de una cabra recubrió Hefesto, el Vulcano griego, el escudo de Palas Atenea, la Égida, que llevaba en el centro la espantosa cabeza de la Gorgona[2].

Y parece que gracias al concurso de las cabras del Parnaso manifestó Apolo a los fieles de su santuario de Delfos la fuente generadora de los vapores que comunicaron a las pitonisas los trances y la exaltación por las que les llegaban las inspiraciones y los oráculos del dios[3].

En el arte antiguo de Creta, la Diosa Madre aparece con figura de cabra que amamanta a un niño[4]. Es la Tierra nodriza.

En las riberas septentrionales y orientales del Mediterráneo, los antiguos hicieron de la cabra uno de los emblemas de la Iniciación, porque, según decían los viejos naturalistas, la potencia de visión de la cabra va creciendo sola a medida que se eleva en el aire de las cumbres. Igualmente se vuelve más penetrante el espíritu del misté a medida que atraviesa los grados de los misterios.

En Siria y en Caldea, la cabra celestial desempeñaba un papel importante y feliz, contra las potencias nocivas e invisibles, a las que ponía en fuga: así, un bajorrelieve asirio nos la muestra expulsando a un genio leocentauro [5]. Y en el aspecto del Capricornio, la cabra ocupó en esas mismas tierras uno de los primeros lugares en el simbolismo astronómico y atmosférico[6].

1. Véase Ovidio, *Fasti*, V.
2. Cf. Homero, *Ilíada*, V.
3. Cf. Diodoro de Sicilia, *Biblioteca Histórica*, XVI.
4. Véase G. Glotz, *La civilisation égéenne*, Lib. III, p 280.
5. Cf. Ch. Lenormant, en *Mélanges archéologiques*, T. IIII, p. 129.
6. Véase Macrobio, por ejemplo: *Las Saturnales*, XVII. Véase también Creuzer, *Le Symbolisme d'Eleusis et ses traditions*. T. III, 2ª part., p. 699.

He aquí, pues, todo un ámbito en el que la cabra se presenta de igual a igual con los animales más nobles y más cercanos a la Divinidad.

Y he aquí el pálido reflejo de la contrapartida:

En todo el mundo antiguo, en cambio, la cabra, como el macho cabrío, que es su macho, fue símbolo de la lubricidad, y particularmente de la lubricidad femenina en su grado más odioso y repugnante: Una estatuilla grecochipriota representa a una mujer que tiene bajo el brazo izquierdo una cabra, y en la mano derecha tres granadas[1]. Otras obras de arte antiguas nos la muestran en escenas de la más odiosa bestialidad[2]. Los autores de aquel tiempo, por lo demás, nos informan bastante de estas torpezas, que se sitúan entre las locuras de las que decía Tertuliano: «No son pecados, sino monstruosidades[3]». Estas imágenes autorizaron sobradamente que el simbolismo cristiano conservase para la cabra el carácter de emblema de la más baja lujuria (Fig. VII).

II. LA CABRA, EMBLEMA DE JESUCRISTO

El simbolismo cristiano aprovechó las ingenuas creencias de los naturalistas del mundo antiguo que atribuían a la cabra un extraordinario y creciente poder de visión. Digamos enseguida que el simbolismo cristiano, como el que le precedió, aunó en ese privilegio de visión maravillosa a la cabra doméstica y a las salvajes de las montañas, las hembras de la cabra montés, del rebeco, de la gamuza, incluso las gamuzas de los altiplanos y las cumbres desérticas del Asia occidental y de Africa.

A medida, decían, que estos animales se elevan escalando las más altas cumbres, adquieren el privilegio, no sólo de ver aumentarse y extenderse su campo de visión, sino también el de sentir crecer extraordinariamente en sí su potencia y agudeza visual, de modo que ningún otro ser del mundo podría como ellos abarcar de una sola ojeada las extensiones más inmensas ni distinguir tan perfectamente los detalles (Fig. I).

Por eso San Gregorio de Nisa, que murió hacia el año 400, presenta la Cabra como emblema de la total perfección y la universalidad de la mirada escrutadora de Cristo, que, en cuanto Dios, lo ve todo en el pasado, el presente y el porvenir[4]. Otros Padres, por extensión de la misma idea, presentaron la Cabra como emblema del Salvador que cura la ceguera espiritual de

Fig. I.- La cabra escalando la montaña. De una miniatura de la Bibl. del Arsenal, s.XIII. Cf. Cahier, *Mél. Archéol.* T. II, pl. XX, A.U.

1. Cf. Léon Heuzey, *Catalogue des statuettes de terre cuite du Musée du Louvre*, p. 182, nº 180.
2. Cf. Sal. Reinach, *Répertoire de la statistique grecque et romaine*, T. II, vol. I, p. 71, nº 6, y p. 72, nº 1.
3. Tertuliano, *De la Pureza*, IV.
4. Cf. San Gregorio de Nisa, *Homilía V.*

las almas[1], abriendo, en aquellos a los que le place favorecer, los ojos del espíritu a esas maravillas de las que San Pablo, después de sus éxtasis, decía que el ojo y el oído del hombre no pueden en modo alguno percibir sus esplendores.

El *Physiologus* y los *Bestiarios* del medievo que de él derivan, basándose siempre en las opiniones de Plinio y los antiguos, tomaron también la cabra como emblema de la omnisciencia de Cristo, del Salvador que, como dice el *Bestiario* de Pierre le Picard, del siglo XIII, es «*Dios y señor de toda ciencia*».

Y algunos místicos de la misma época, refiriéndose al mismo punto, hicieron de la cabra la imagen de Cristo que, desde las alturas del cielo, observa los actos de los justo y de los malvados con vistas a las remuneraciones y las justicias futuras[2].

Fig. II.- La cabra en los montes. Miniatura del *Hortus deliciarum* de la abadesa Herrarda de Landsberg, s. XII.

Las costumbres de los caprinos que les hacen buscar las altas cumbres le valen también al animal que las representa en el simbolismo el ser imagen emblemática de Cristo por otras razones que la excelencia de su visión.

Así, Pierre le Picard, en su *Bestiario*, establece una relación emblemática entre Cristo y la cabra en virtud del pasaje del Cantar de Salomón donde se dice: «He aquí a mi Amado que viene saltando por las montañas[3]», traducción algo libre del texto hebreo, que dice exactamente: «Sé, amado mío, semejante a la gacela, al cervatillo, sobre los montes abarrancados[4]» (Fig. II).

Y Pierre le Picard prosigue con esta comparación inesperada: así como la cabra pace en las pendientes de los montes las hierbas aromáticas, así pace nuestro Señor Jesucristo en la santa Iglesia, pues las buenas obras y las limosnas de los cristianos fieles «son carne de Dios...[5]»

Orígenes, que escribía a comienzos del siglo III, situó el simbolismo crístico de la cabra en otro terreno al exponer que la cabra no sólo está dotada de una perspicacia maravillosa, sino que además lleva en el pecho un licor capaz de proporcionar a los hombres la misma ventaja. «Así, dice, Jesucristo no sólo ve a Dios, Padre suyo, sino que lo hace visible igualmente a aquellos a quien ilumina su palabra[6]». Lo cual traducen los traductores más exactamente así: así como el licor que se encuentra en el pecho de la cabra fortifica hasta el límite de lo posible los ojos de los hombres, así la Sangre de Cristo, que el cristiano puede asimilar a través de la Eucaristía, abre los ojos de las almas y les da la agudeza espiritual que les hace ver y comprender las «cosas de Dios[7]».

En un fresco del siglo IV de la Catacumba de Calixto, la cabrita gacela se lanza gozosamente, llevando el caduceo del Hermes de la antigüedad, dios de los conocimientos ocultos para el vulgo y misteriosos por sí mismos. ¿Quién nos precisará el pensamiento del artista, autor de este motivo asombroso...? (Fig. III).

1. Véase F. D'Ayzac, "La Zoologie mystique au Moyen-âge", *Revue de l'Art chrétien*, T. X (1866), p. 181.
2. Cf. J. Corblet, "Vocabulaire des Symboles", *Revue de l'Art chrétien*, T. XVI, p. 461.
3. Salomón, *Cantar de los Cantares*, II, 18.
4. *La Santa Biblia*, traducción de Crampon, p. 866.
5. Pierre Le Picard, *Bestiaire*. Texto íntegro en *Bestiaires*, de Ch. Cahier, S.J., *Mélanges archéologiques*, T. III, p. 218.
6. Véase Orígenes, *Op.*, en Migne *Patrologie grecque*, T. XI-XVII. Véase también C. Hippeau, *Le Bestiaire Divin de Guillaume, clerc de Normandie* (Observ.), p. 137.
7. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. II, vol. II, col. 1546, fig. 1829.

Fig. III.- Pintura de la catacumba romana de Calixto. S. IV, según Leclercq, *Op. cit.*

Los hermetistas del medievo relacionaron también la cabra con la Persona de Jesús, aplicándole el viejo sentido pagano, por ellos cristianizado, del *Capricornio* zodiacal que en el esoterismo antiguo era la *Janua coeli*, la Puerta del Cielo, por oposición a *Cáncer*, que es *Janua inferni*, en el Cáncer que en el arte hermético representan los cangrejos y todo tipo de crustáceos.

«Yo soy la puerta de las ovejas... Yo soy la Puerta, y el que pase por mí será salvado», dice Jesús en el Evangelio[1], presentándose así como única *janua coeli*, título en efecto perfectamente adecuado para Aquel que abre, a los justos de la humanidad caída y rechazada, la puerta de la vida eternamente feliz; título que la lengua litúrgica de la Iglesia hizo compartir al Redentor y su Madre, y que más tarde estudiaremos a propósito del simbolismo de la Puerta arquitectónica.

Así se presentan los datos que hicieron de la cabra uno de los emblemas de Aquel a quien los maestros antiguos de la espiritualidad cristiana aplicaron estas palabras del Cantar de Salomón: *Similis est dilectus meus capreae*, «mi Amado es como la cabra[2]».

Agreguemos que, por una especie de oposición, se ha usado el nombre de «cabra»[3] para designar un reptil ofidio de Bengala, que vive también en el Africa occidental, y que dicen que lanza al rostro de su enemigo un chorro de saliva que lo vuelve ciego.

En Asia se dice también que a la cabra, que posee la facultad de verlo todo, incluso en el infierno, le gusta reventar los ojos de los hombres; y el médico hindú Sucruta denomina una enfermedad de los ojos con el nombre de mal de la cabra[4].

III. LA CABRA, EMBLEMA DEL CRISTIANO

En el arte de las catacumbas de Roma, la cabra aparece a menudo en un papel puramente decorativo, sirviendo tan sólo, segun parece, para dar vida a un paisaje más o menos completamente desierto. Pero no ocurre lo mismo cuando está con las ovejas y los carneros alrededor del Pastor que guarda su rebaño, como en el caso de uno de los grandes frescos de la catacumba de Domitila en Roma; o cuando la representan a cada lado del Buen Pastor, como en otra pintura de las criptas de los Santos Pedro y Marcelino[5]. No cabe ninguna duda: la cabra, en estas dos apariciones, es imagen del fiel. Igualmente en una urna de Pésaro, que es del siglo VII y probablemente de utilización bautismal, hay dos cabritas ga-

1. San Juan, *Evangelio*, X, 7-9.
2. Salomón, *Cantar de los Cantares*, II, 9.
3. Cf. Audouin, Bourdon y colab., *Dictionnaire classique d'Histoire naturelle*, V. *Chèvre*.
4. Cf. A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique*, T. I, p. 443 (Ed. Durand-Lauriel).
5. Véase *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. I, col. 1322, fig. 2791 y 2791.

celas, y no dos ciervos como pensaba Martigny[1], que beben de una misma pila, emblema del Bautismo o de la Eucaristía (Fig. IV).

En la catacumba romana llamada «Cementerio de Priscila», el Buen Pastor no lleva a hombros la oveja descarriada, sino una cabra, imagen sin duda del alma perdida en los vicios impuros que este animal simbolizaba entre los antiguos, y para con los cuales el Salvador tiene, como para con todos los otros extravíos humanos, infinitas reservas de misericordia: a los pies del Buen Pastor, hay una oveja y una cabra de cara a él [2] (Fig. V). Y en la catacumba de la Vía Lavicana, aparece nuevamente la cabra como emblema del pecador reconciliado[3].

Fig. IV.- Las cabras en la urna de Pésaro.

Fig. V.- El Buen Pastor y las cabras. Catacumba romana de Priscila.

Pierre le Picard, en su *Bestiario*, también hace de la cabra la imagen del fiel al aplicar a Jesús las palabras de Amós: «No hijo de profeta, sino pastor de cabras [4]», lo que Crampon traduce más literalmente del texto hebreo: «No soy hijo de profeta, sino boyero, y cultivador de sicómoros[5]».

Los Bestiarios y los místicos de tiempos de Pierre le Picard se muestran más inspirados cuando atribuyen emblemáticamente al alma santa, como hicieron por lo demás con Jesucristo, el privilegio de visión incomparable que los naturalistas antiguos atribuían a la cabra: así como la cabra, decían, siente aumentar sus facultades visuales a medida que se eleva más alto en la montaña, así también cuanto más sube hacia Dios el alma, cuanto más se acerca a las celestiales cumbres mediante la unión espiritual con Cristo y la práctica no común de las virtudes, más siente aumentar en ella su poder de penetrar las ciencias espirituales y sus facultades intuitivas, que le abren horizontes en los ámbitos que Dios no revela más que a aquellos que realizan esfuerzo para elevarse hacia él.

1. Cf. Martigny, *Gazette archéologique*, T. III (1877), p. 193.
2. Cf. Dom Guéranger, *Sainte Cécile et la Société romaine aux deux premiers siècles*, c. XIII, pp. 300 y 303.
3. *Ibid.* p. 304, fig. 104.
4. Amós, *Profecía*, VII, 14.
5. Crampon, *La Sainte Bible*, p. 1377.

IV. LA CABRA Y EL MACHO CABRÍO EN LA HERÁLDICA

Los caprinos se encuentran raramente representados en la hermosa acuñación antigua; con todo, a veces los vemos, particularmente en los soberbios bronces de Eubiogis de Galacia (Fig. VI), y también los encontramos en algunas monedas galas del Norte[1]; ¿acaso expresan tan sólo una idea de independiente libertad?

No conozco ningún ejemplo de la cabra o el macho cabrío representados en la heráldica nobiliaria como jeroglífico de Jesucristo; en la «noble ciencia», estos animales tienen más bien mala reputación.

En su obra magna publicada en 1699, el heraldista Vulson de la Colombière habla ingenuamente de ellos con estas palabras: «La cabra, dice, roe con dientes venenosos las yemas de los mejores árboles, arruinando la campiña; de ahí que los atenienses la expulsasen de su territorio, e incluso hoy están prohibidas en varias regiones de Francia». «La cabra, añade textualmente, denota la... (mujer de mala vida), pues igual que su mordedura es pestilente para las yemas, así los besos y palabras de la cortesana causan muchos perjuicios y desdichas a los hombres; y así como la cabra trata de comerse las yemas y hojas nuevas, así la mujer depravada trata de corromper y atraer a sus redes a los jóvenes por ser más fáciles de engañar por la poca experiencia que tienen. En cuanto al macho cabrío, que denota todo tipo de lujuria y de maldad, los pintores lo pintan siempre con cuernos; no pudiendo, por lo demás, imaginar qué razón pueden haber tenido los que han tomado estos animales para sus Escudos de Armas, a no ser que quisiesen dar a entender que habían domado sus pasiones, o bien que habían derrotado a algún enemigo malo y mancillado con los mismos vicios que el Macho Cabrío y la Cabra[2]».

Fig. VI.- El caprino de las monedas de Eubiogis de Galacia. Según A. de Barthélemy, *Album Numis. anc.* Pl. 7, nº 249.

También es muy posible que los caprinos, que tienden a las altas cumbres, significaran a veces, sobre todo en la heráldica de las regiones montañosas, algo muy distinto de las ideas sensuales: parece seguro que en tiempos de San Bernardo y San Luis –el ciclo de la idea pura– en algunos sellos o escudos de heráldica mística, los caprinos representaban las aspiraciones de las almas prendadas de la atmósfera de las alturas espirituales, donde se ve el cielo desde menos lejos que desde el fondo de las tierras pantanosas.

V. LA CABRA, EMBLEMA DE SATÁN

La cabra entró en el simbolismo satánico como imagen del demonio de la impureza por ella representada ya mucho antes de nuestra era a causa de los crímenes de bestialidad en los que se la hacía participar, y que las prescripciones mosaicas penaban con la muerte entre los hebreos[3].

1. Cf. Ad. Barthélemy, *Nouveau Manuel de Numismatique ancienne*, p. 103; y *Album*, Pl. II. nº 366.
2. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, p. 299.
3. *Levítico*, XVIII, 23 y XX, 15-16.

El arte cristiano del medievo la presenta a menudo como compañera o como montura de la personificación humana de la Lujuria: así la vemos en numerosas representaciones pintadas o esculpidas de las virtudes y los vicios o pecados capitales, y en muchas otras obras de arte, por ejemplo en el manuscrito francés de la Bibliothèque Nationale nº 7.011, 3, 3, y en el Libro de Horas de Luisa de Saboya, del siglo XVI, que está en Cluny[1].

Fig. VII.- La cabra en una escultura de la catedral de Auxerre, s. XIII-XIV.

Pero tal vez en ninguna parte se encuentran la cabra y la Lujuria representadas juntas con tanta maestría como en el transepto de la catedral de Auxerre, bajo una cónsola de los últimos años del siglo XIII, y que es para la época un incomparable estudio de desnudo (Fig. VII).

Agreguemos, para no dejarnos nada, que en la emblemática especial de antaño, la Cabra fue emblema del sucubo o demonio hembra encarnado en la tierra.

Y he aquí una vez más qué sustanciales y grandes lecciones se ocultan en las figuras animales, vistas en sus aspectos buenos o malos. Podemos ver que los ideogramas de la antigua emblemática cristiana son algo muy distinto que jeroglíficos para los soñadores ociosos.

Fig. VIII.- Huyendo de la cabra, el leocentauro avanza hacia la planta sagrada. Arte asirio. Según Layart.

1. Véase A. Martin, "La Châsse de saint Taurin d'Évreux", *Mélanges archéologiques*, T. II, pp. 27 y 35.

CAPÍTULO VEINTICINCO

LA LECHE

I. LA LECHE Y LA MANTEQUILLA ENTRE LOS ANTIGUOS

En todos los pueblos precristianos cuya historia conocemos un poco, la leche fue una bebida venerada, preciadísima y selecta entre todas, y casi todas las religiones antiguas la emplearon como materia litúrgica perfecta; por eso, más que la sangre, más que el aceite, y el hidromiel, y lo mismo que el vino, la leche corría antaño en blancas libaciones ante los altares. ¿No es la leche la primera bebida que nos resulta eficaz, la savia misma de nuestras madres, de la cual vive en primer lugar nuestra vida?

Por eso los libros sagrados de Israel no dudaron en cantar la bondad de los senos maternos, e incluso en cantar su belleza[1]. Y el Evangelio repite ese grito de reconocimiento lanzado por Cristo Jesús y que por decirlo así cayó sobre su madre, la mujer «bendita entre todas las mujeres»: «Dichoso el seno que te llevó y los pechos que mamaste[2]».

A la leche, la leche de mujer o de hembra, se le atribuyó de punta a punta del mundo antiguo la idea de prosperidad y de dicha; era el emblema literario de esta idea aceptado en todas partes. El *Éxodo* nos dice que Yahveh, al encargar a Moisés que condujese a su pueblo fuera de Egipto, designa la patria que le reservaba diciendo que es una tierra bendita «en la que fluyen la leche y la miel[3]».

Mucho más tarde, en el último siglo de la era antigua, el poeta Ovidio, cuando describe para los romanos la imaginaria Edad de Oro y la deliciosa región en la que, en una perpetua primavera y bajo un cielo sin nubes y sin cierzo, habitaban los felices hombres de aquel tiempo, nos dice que en la tierra «las fuentes que desde entonces derraman agua eran casi todas fuentes de leche, y la miel fluía a lo largo de los árboles[4].»

Los autores griegos de los tiempos precristianos hablaban como Ovidio: en el siglo VI antes de nuestra era, Parménides, para designar las bondades de los dioses, decía que «la leche celestial mantiene la vida del mundo[5]». Y durante el siglo II a. de. C., Aristófanes, al hablar de los bienes que nos proporcionan los pájaros y de los servicios que nos prestan, se expresaba literalmente así: es «la leche de los pájaros[6]».

1. Véase Salomón, *Cantar de los Cantares*, IV, 5; VII, 4 y 8.
2. San Lucas, *Evangelio*, XI, 27.
3. *Éxodo*, III, 8.
4. Ovidio, *Las Metamorfosis*, Lib. I, c. III.
5. Cf. Gompers, *Les Penseurs de la Grèce*, T. I, p 219.
6. Aristófanes, *Los Pájaros*, VII.

Idéntico pensamiento alegórico encontramos en el Asia Central, donde mongoles y tártaros lanzaban al cielo libaciones de leche en ofrenda a los Espíritus[1]; y también en Caldea, Persia y Arabia, donde contarán más tarde que en el cielo un ángel presentó a Mahoma tres copas, una de vino, otra de leche y la tercera de miel; como el profeta eligió la segunda, el ángel lo felicitó por su juiciosa elección [2].

Señalemos aquí que también la mantequilla, hecha de la nata de la leche, entró en el simbolismo de la abundancia y de la dicha. En muchos lugares de la Biblia, los profetas nos dicen que la mantequilla y la miel son el alimento del Mesías futuro y de sus santos.

Los libros sagrados de los hindúes, tan antiguos como algunos libros bíblicos, hablan todavía más a menudo de la mantequilla como uno de los dones más excelentes del cielo: «Oh dioses poderosos, dice el Rig Veda, echad vuestra mantequilla sobre nuestras vacas y vuestra miel sobre los mundos[3]. Más adelante veremos que, incluso en los tiempos cristianos, la leche solidificada por coagulación se tuvo en tanta estima como la mantequilla.

II. LA LECHE EN EL SIMBOLISMO DE LOS PRIMEROS SIGLOS CRISTIANOS; EL RECIPIENTE DE LECHE; EL EMBLEMA DE LA DOCTRINA CRISTIANA Y DE SU AUTOR

Los primeros maestros de la fe cristiana dieron a la leche dos significados simbólicos principales: la convirtieron en emblema de la Doctrina excelente y perfecta, que es alimento de la inteligencia del cristiano, y en emblema de la Eucaristía, que es alimento necesario para la vida sobrenatural de su alma: «Si no coméis mi carne y no bebéis mi sangre, dice Jesús, no tendréis la vida en vosotros[4]».

Dom Henri Leclercq expone de qué modo la leche fue considerada imagen de la Doctrina: «Las primeras generaciones cristianas, dice con razón, se complacían en los refinamientos del simbolismo. Para ellas, el acceso del fiel a la Iglesia por medio del bautismo, que es un fenómeno comparable al nacimiento y el progreso del cristiano en la fe, en el uso que hace de los sacramentos, éstos son una alimentación espiritual análoga al desarrollo del ser físico en el transcurso de los primeros años de la infancia. Como con tantas otras comparaciones, los orígenes de ésta hay que buscarlos en San Pablo: *Lac potum dedi vobis...*[5]. El gran apóstol se complace en esta imagen de los niños que alimenta para la vida sobrenatural con alimentos apropiados. En primer lugar, a la debilidad ofrece leche; y los Padres se apoderarán de este símbolo y lo recordarán sin variar demasiado[6]».

Clemente de Alejandría no convirtió la leche en imagen de la mera Doctrina, sino que la presentó como emblema indirecto del Verbo, autor de la Doctrina, alimento de las almas. «No es otra cosa, dice, que el Verbo con el que Dios y la Iglesia alimentan a los cristianos desde su bautismo». Y más adelante: «Así nuestra unión con Cristo es total: emparentados con

1. Cf. A. Ross, *Les Religions du Monde*, traducción de Th. La Grue, 1666, p. 52.
2. Cf. Savary, *Le Coran (Vie de Mahomet)*, p. 21.
3. Cf. Sangles, *Le Rig Veda*, T. II, VII. 3 y 4.
4. San Juan, *Evangelio*, VI, 53.
5. San Pablo: «Leche os di a beber primero, no manjar sólido», *1ª Epístola a los Corintios*, III, 2.
6. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXXXIII, col. 1.065.

él por la sangre, que nos redime, entramos en simpatía con él gracias al alimento que nos viene del Verbo (su Palabra). Sangre y Leche no son, en suma, más que un solo y mismo símbolo que representa la Pasión de Cristo y su Doctrina[1].»

Y la misma metáfora encontramos en San Ireneo[2] y San Agustín[3].

III. LA LECHE, EMBLEMA DE LA EUCARISTÍA

El sentido eucarístico de la leche, que la convierte en uno de los emblemas del Señor, posee en el arte de las catacumbas y otros lugares toda una iconografía que se remonta a los primeros siglos.

Para representar alegóricamente la leche en la pintura y la escultura, los artistas de entonces se sirvieron de un recipiente rústico que usaban los pastores para ordeñar las ovejas en los prados, la *mulctra* de los latinos. Era, según las regiones, un recipiente de metal o de madera, con un asa que facilitaba su transporte. Para distinguirlo de los demás, los artistas solían poner junto a ese recipiente una o varias ovejas, uno o varios corderos, o el cayado pastoral, el *pedum* de los antiguos (Fig. I).

Fig. I.- La *Mulctra* y el *pedum* en el arte de las catacumbas. Cf. Martigny, *Dictionnaire d'Antiquités chrétiennes*, p. 427.

Este es el lugar de recordar la observación, hecha en el capítulo de la Oveja, de que si bien nada precisa que se considerase preferible una leche que otra para representar la doctrina, en el caso del recipiente de leche eucarística, por el contrario, parece que la leche de oveja está especialmente indicada, pues el carnero, la oveja y el cordero son los únicos animales representados cerca de él; por otra parte, si a veces vemos cabras junto al Buen Pastor, las obras del primer arte cristiano nunca nos lo muestran ordeñándolas, mientras que suelen hacerlo en el caso de la oveja[4], con exclusión de todos los demás animales productores de leche.

San Ambrosio, de acuerdo con todos los Doctores de los cuatro primeros siglos, reconoce que la leche, como el pez, desde el origen se puso en relación simbólica con el culto de la Eucaristía[5]; y San Zenón de Verona, pensando en el sentido doctrinal y en el sentido eucarístico de la leche en el simbolismo, lo resume así: «El Cordero... ha infundido con su amor su dulce leche en nuestros labios entreabiertos[6]». El antiguo relato de la *Pasión de Santa Perpetua*, nos dice que Cristo se apareció a esta mártir a fin de sostener su valor, y le ofreció leche coagulada (*caseum*), que depositó en sus manos cruzadas con todo el ceremonial entonces en uso para la distribución ritual y la recepción de la Eucaristía[7].

1. San Clemente de Alejandría, *El Pedagogo*, I, 6.
2. San Ireneo, *Contra los Herejes*, V, 38.
3. S. Agustín, *Confesiones*, VII, 18.
4. Cf. Dom H. Leclercq, *Op. cit, loc. cit.*
5. San Ambrosio, *De Sacrament.*, Libr. V. c. 3.
6. San Zenón de Verona, *Tractatus*, Lib. II, 43.
7. Cf. Dom Riunart, *Acta sincera (Passio S. Perpetuae)*. E. de 1689, p. 87. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXXXIII, col. 1065.

Este documento que presenta la leche coagulada (*caseus*, queso) como materia emblemática de la Eucaristía, nos recuerda que en un momento de la vida de la Iglesia primitiva hubo sacerdotes que la adoptaron como materia real y sacramental, celebrando los santos misterios con pan y leche más o menos coagulada. Fueron designados con el nombre de Artogiritas (*artos*, pan, y *tyros*, leche endurecida, queso); los conocemos sobre todo por San Epifanio, San Agustín y Teodoreto de Tiro[1]. La Iglesia prohibió como práctica herética la consagración sacramental de la leche y sus derivados.

No obstante, la *Tradición Apostólica* de San Hipólito (martirizado en 240), prescribe un rito excepcional de comunión que fue aceptado, al menos en Grecia y durante cierto tiempo, y que conviene recordar aquí: además del pan y del vino, de la mezcla de leche y miel cuyo uso se constata al propio tiempo en muchas Iglesias, este rito hacía ofrecer y «eucaristizar» una copa de agua. De modo que se presentaban sucesivamente tres copas a los comulgantes: primero, tras el pan consagrado, la copa de agua, luego la de leche y miel, y finalmente la de vino[2].

En algunas obras del antiguo arte cristiano, el recipiente de leche ocupaba el lugar generalmente ocupado por otro emblema directo de la Persona de Cristo. Así, en un fresco del cementerio catacumbal de San Calixto de Roma, lo vemos en una especie de zócalo o de «altar a la antigua», entre dos corderos o dos ovejas que representan a los fieles (Fig. II); ocupa en este tema simbólico el lugar que suele ocupar el Cordero divino o el monograma de Cristo. O sea que la *Mulctra* se convierte aquí realmente en emblema directo del Salvador, con la imagen de su Eucaristía.

En una de las importantísimas composiciones pictóricas de la «Casa de Celius», en la Basílica de San Juan y San Pablo de Roma, el Recipiente de Leche se encuentra también situado entre dos corderos, o dos ovejas, y puesto sobre la Piedra simbólica (Fig. III), doble emblema del Salvador y de su sacramento de consuelo o amor[3].

Fig. II.- El recipiente de leche simbólico y las ovejas o corderos. Catacumba de San Calixto de Roma.

Fig. III.- El recipiente de leche. Casa de Celius, Roma.

También en las galerías subterráneas de la Vía Lavicana de Roma, el cordero, o más probablemente la oveja, lleva sobre su lomo el Recipiente de Leche envuelto por el nimbo de la

1. Teodoreto, *Historia eclesiástica*.
2. Véase Paul Gaitier, "La «Tradition apostolique» d'Hippolythe", *Recherches de Science religieuse*, 1923, VI, p. 503.
3. Cf. Germano, *Casa Celimontana*, fig. XVII. Or. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, T. II, vol II, col. 2853.

gloria y acompañado de la palma triunfal[1] (Fig. IV). El simbolismo artístico no puede hablar más claramente. Es el triunfo, por medio de la Eucaristía, de Aquel que, «habiendo amado a los suyos, los amó hasta el extremo» *in finem dilexit eos*, nos dice San Juan al comienzo del relato de la institución de la Eucaristía[2].

IV. LOS OTROS SIGNIFICADOS EMBLEMÁTICOS DE LA LECHE

La leche, dice Dom Leclercq, tiene la felicidad eterna. Los frescos y los sarcófagos (de los primeros siglos cristianos) nos muestran con frecuencia un pastor ocupado en ordeñar sus ovejas; otras veces es el Buen Pastor en persona el que tiene entre sus manos un recipiente que contiene leche, o bien ese recipiente está a sus pies, pero el simbolismo es el mismo...[3]» Y ese simbolismo de la vida por siempre dichosa viene subrayado por el carácter del paisaje en el que las hortalizas y las flores, las aguas límpidas y el cielo puro cantan la paz, la alegría, la dicha que ya nada puede turbar[4].

Fig. IV.- La oveja o cordero místico con el recipiente de leche. Catacumba de la Vía Lavicana, Roma.

En la Edad Media, la leche no fue sólo el emblema de la Doctrina cristiana, sino que también lo fue del Saber, tomado en su sentido general; por eso algunas figuras femeninas de aquel tiempo, que personifican las ciencias del *Trivium* y del *Quadrivium*, llevan «pechos hinchados, siempre dispuestos a derramar su saber[5]».

Por último, muy antiguamente, se atribuyó otro significado al recipiente pastoral, que se convirtió así en símbolo de la renovación primaveral[6]. Por eso hay calendarios muy antiguos que lo dan como característica iconográfica del mes de Marzo[7]. Es, en efecto, la época del año en que la vegetación renace de la muerte invernal, ofreciendo al rebaño, que va a aumentar con los corderos primaverales, un alimento más abundante y sustancioso. Conviene recordar aquí, además, que casi todos los emblemas de la renovación vegetal en la primavera de cada año fueron consagrados también por el más antiguo arte simbólico como imágenes de la idea de resurrección, lo cual concuerda con el significado de emblema de la Felicidad eterna reconocido a la leche que llena el recipiente pastoral.

1. Véase *Revue de l'Art chrétien*, 1895, p. 118.
2. San Juan, *Evangelio*, XIII, 1.
3. Don H. Leclercq, *Op. cit.* fasc. LXXXIII, col 1065.
4. Véase por ejemplo un fresco del hipogeo de Bonaria, cerca de Cagliari, en el que la imagen del Buen Pastor que lleva la oveja va acompañada de la paloma del arca con la rama de olivo. *Ibid.*, *Op. cit.*, T. II, vol II, col. 1006.
5. Émile Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 101.
6. Cf. Bottari, *Sculpteurs et peintres des cimetières de Rome*, T. III, 62.
7. Véase Martigny, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 427.

CAPÍTULO VEINTISÉIS

EL CRISTO PASTOR

EL RECIPIENTE PASTORAL Y EL CAYADO PASTORAL

I. EL PASTOR

«El buen pastor da la vida por sus ovejas: Yo soy el buen pastor... yo conozco mis ovejas y mis ovejas me conocen; oyen mi voz y pronto sólo habrá un rebaño y un pastor[1].»

Así se describe Jesús con los rasgos del perfecto pastor que alimenta, dirige y guarda el rebaño de las almas por las que ha derramado amorosa y trágicamente su sangre. Él es el Buen Pastor que se conmueve por la pérdida de una sola de sus ovejas, perdida lejos de él, y que sabe afrontarlo todo por recobrarla[2] (Fig. I).

Fig. I.- El Buen Pastor entre sus corderos o sus ovejas. Plomo de bula del Papa Deodato (615-618). Véase LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. I, col. 204.

Las páginas del Nuevo Testamento, en las que bajo las alegorías pastorales vibra intensamente toda la bondad del Salvador, conmoviendo vivamente a los primeros maestros de la doctrina y del arte cristiano, les recordaron lo que las antiguas Escrituras de Israel anunciaban del Pastor que había de llegar.

David, hablando de él, había dicho: «Nosotros somos su pueblo y las ovejas de sus pastos[3]». Y en otro lugar: «El señor es mi pastor, nada puede faltarme; me ha conducido a los verdes pastos y a las aguas refrescantes: ha restaurado mi alma[4]».

Y el profeta Isaías: «Como un pastor, el Señor apacentará su rebaño; tomará los corderos en sus brazos, se los pondrá en el regazo, y conducirá dulcemente las ovejas que amamantan[5]».

En otro lugar, promete un rebaño ideal y bien extraño: «He aquí, dice, que el lobo habitará con el cordero, la pantera descansará cerca del cabrito, el león y el buey vivirán juntos, y un niño pequeño los guiará[6]».

1. San JUAN, *Evangelio*, X, *passim*.
2. Cf. San LUCAS, *Evangelio*, XV, 4-8.
3. DAVID, *Los Salmos*, XCIV, 7 (*Vulg.*)
4. *Ibid.*, *Los Salmos*, XXIII, (*Vulg.* 22), 1-3.
5. ISAÍAS, *Profecía*, XL, 11
6. *Ibid.*, XI, 6.

Ezequiel, después de Isaías, canta largamente las bondades y la justicia del Pastor esperado: Así habla Yahveh: «Heme aquí; quiero curar yo mismo a mis ovejas, y las examinaré como examina un pastor su rebaño cuando se encuentra entre sus ovejas dispersadas; y retiraré mis ovejas de los lugares en los que se dispersaron en un día de nubes y tinieblas... Las haré pacer en los montes de Israel... y en buenos pastos... descansarán en un hermoso redil y pacerán hierba lozana. Buscaré la oveja perdida y devolveré la que se descarríe; curaré a la que se hiera y fortificaré a la que esté enferma[1]».

Y Miqueas, hablando del Mesías, dice a su vez: «Se mantendrá firme y apacentará sus ovejas en la fuerza de Yahveh». Luego, como para explicar por adelantado las escenas pastorales en las que el primer arte cristiano nos muestra al Salvador rodeado de sus ovejas en paisajes de reposo, añade el profeta: «Y él será su Paz[2].»

Por último, San Juan, en su *Apocalipsis*, que para el más antiguo arte cristiano fue una de las más abundantes fuentes de inspiración, se expresa así al hablar de los elegidos, de aquellos que han lavado sus túnicas en la sangre del Cordero: «Ya no tendrán hambre, ya no tendrán sed, no los agobiará el calor del sol, ni ningún otro ardor que queme, pues el Cordero que hay sobre el trono será su pastor y los conducirá a las fuentes del agua de la vida, y el propio Dios enjugará toda lágrima de sus ojos[3]».

Para interpretar estos pasajes de los Libros sagrados de los dos Testamentos, los artistas de la joven Iglesia pintaron o esculpieron al Buen Pastor con el emblema del Cordero pastor y con forma humana, llevando a hombros la oveja descarriada. Las primeras representaciones que hicieron de este último tema parecen realmente, en cuanto a carácter artístico, imitación de las estatuas o imágenes pintadas del Hermes crióforo, el portador del carnero llegado a Roma de Grecia[4], y de las de Aristeo, protector de los rebaños; asimismo los Cristos pastores que apacientan corderos y ovejas en pastos de ensueño se parecen al Endimión de las esculturas y los frescos precristianos. También allí la Iglesia aceptó unas formas materiales, anteriores a su nacimiento pero muy bellas, para hacerlas entrar en el himno artístico que entonaba a la gloria de la bondad del Redentor (Fig. II).

Pero esas escenas «pastoriles» son escenas artísticas completas, y no simples emblemas; para resumirlas de forma simbólica y hermética, la Iglesia, desde su primer siglo de existencia, adoptó dos objetos de uso pastoral, el Recipiente de Leche, la *Mulctra* de los latinos, del que se ha hablado anteriormente en el capítulo de la Leche, y el cayado encorvado de los pastores de entonces, el *pedum*. Estos dos objetos aparecen a menudo, juntos o por separado, o bien en yuxtaposición con borregos, y ocupan entonces el lugar del propio pastor. A veces hay un carnero o un cordero aislado que lleva sobre el lomo el Recipiente de Leche o que tiene apoyado sobre él el cayado pastoral: la Oveja así representada es Cristo; el recipiente y el cayado lo convierten en el Cristo Pastor.

1. EZEQUIEL, *Profecía*, , XXXIV, 11-16.
2. MIQUEAS, *Profecía*, V, 3 y 4.
3. San JUAN *Apocalipsis*, VII, 16-17.
4. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. I, pp. 159-162. t. II, pp. 211 ss.

Fig. II.- El Cristo Pastor y la Oveja recuperada. Estatua del s. III. Museo Vaticano. Cf. Dom LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrét.* T. II, p. 253, fig. 225.

II. EL CAYADO PASTORAL

Nada añadiré a lo que ya he dicho del Recipiente de Leche que casi siempre se ve junto al bastón o cayado del pastor (Fig. III). Estos dos objetos lo sustituyen en su ausencia y le recuerdan al rebaño que pronto volverá. Más particularmente, el cayado, que como el recipiente expresa los cuidados del pastor para con su rebaño, recuerda su autoridad, que lo califica para dirigirlo, corregirlo y defenderlo.

Fig. III.- El Cristo Pastor, el recipiente y el cayado. Pintura de la catacumba romana de la Vía Nomentana.

Fig. IV.- El recipiente de leche colgado del cayado. Según ARINGHI *Op. cit.*

Por su forma, a veces es tan sólo una vara recta, pero generalmente las obras de arte nos lo muestran con la forma del modelo profesional entonces empleado por los pastores de oficio de las campiñas de Italia; está encorvado en el extremo superior, como nuestros actuales bastones de alpinista. A menudo tenía debajo de la cruz un gancho metálico que permitía colgar la cantimplora o el zurrón del pastor, o incluso su recipiente de leche. Es lo que vemos en un fresco que reproduce Aringhi[1] (Fig. IV).

En una pintura de la cripta de la Ardeatina de Roma, el cayado, clavado en tierra junto al carnero, termina con una rama estilizada (Fig. V). Más adelante veremos que las ramas verdes de los árboles de hoja caduca eran entre los antiguos símbolo de resurrección, de la renovación de la vida después de la muerte. Muy probablemente sea este el sentido emblemático de esas hojas de árboles, de oro, que hay en las sepulturas reales de Micenas[2] y otros lugares, mucho

Fig. V.- El cayado con hojas con el recipiente de leche del pastor. Pintura de la catacumba romana de la Ardeatina.

1. ARINGHI, *Roma sotterranea*, Pl. I, p. 537.
2. Cf. SCHLIEMANN, *Mycènes*, pp. 270, 271.

antes de nuestra era. Entre los cristianos, la rama verdeante fue uno de los emblemas del Salvador resucitado: aquí, pues, el cayado pastoral terminado en una rama se armoniza con el significado emblemático de revivificación primaveral que como hemos visto se atribuye al recipiente de leche pastoral.

Fig. VI.- El Lituus de los augures romanos. De una escultura de un antiguo templo de Saturno en Roma. Cf. A. Rich. *Op. cit.*

La arqueología actual rechaza con razón la antigua opinión según la cual el *lituus*, el bastón corto de los augures de la Roma antigua, era el prototipo de los báculos de nuestros obispos. El *Lituus*, que servía a los augures para trazar simbólicamente en la bóveda del firmamento divisiones imaginarias, no tenía nada de pastoral, y no era en absoluto una insignia de jurisdicción. El báculo no es más que el antiguo cayado del Buen Pastor, el *pedum* estilizado.

El lituus que reproduzco aquí[1] aparecía en los restos de un templo llamado de Saturno, al pie del Capitolio de Roma (Fig. VI).

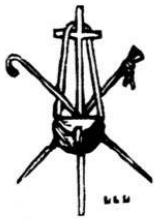


Fig. VII.- El trofeo del pastor de almas. Antigua abadía cisterciense de Fontgombaud (Indre et Loire).

Los documentos cristianos que acabamos de examinar, y que son todos anteriores al final del siglo III, fijaron en el arte cristiano la emblemática del Cristo Pastor: el reflejo de ello lo encontramos a lo largo de los siglos. Dos ejemplos tan sólo: todavía en el siglo pasado existía en el obispado de Luçon (Vendée) un bordado del siglo XV o del XVI que representaba, en medio de un rebaño paciendo, un Cordero más grande que no llevaba el estandarte del *Agnus Dei*, sino el cayado encorvado de los pastores[2]. Es el Cordero del que en la secuencia de la misa de Pascua se dice: «*Agnus redemit oves* [3]», el Cordero que, habiendo redimido a las ovejas se ha convertido en su pastor. Finalmente, reproduzco para terminar un motivo pintado del siglo XVII que puede servir de escudo personal para todos los «pastores» que tienen almas a su cargo: el cayado pastoral, el báculo y el zurrón apoyados sobre la cruz del Maestro que fue el «Buen Pastor» (Fig. VII).

Fig. VIII.- Báculo de San Germán, abad de Grandfeil, muerto en 677. La voluta está chapada en oro con incrustaciones verde oscuro; la forma es todavía la del *pedum* de los antiguos. Cf. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VIII, pl. DCXLI.

1. Según *Arch. Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, traducción de Cheruel, p 370.
2. Cf. *Notes*, del abad du Tressay.
3. *Breviario romano* (Oficio de Pascua, sec. *Victimae paschali laudes*, 2).

CAPÍTULO VEINTISIETE

EL CABALLO

I. EL CABALLO EN LA MITOLOGÍA DE LOS GRIEGOS

Su papel fue extremadamente considerable en esa época y no puedo esperar exponerlo aquí extensamente. Otros lo han hecho, por lo demás, deteniéndose en particularidades que no nos interesan[1]. Subrayemos aquí solamente que el caballo estaba tan relacionado con Poseidón-Neptuno, que el dios y el noble bruto solían asimilarse el uno al otro. El erudito Victor Magnien cita una inscripción de Laconia, atribuida al siglo V antes de nuestra era, y compuesto en honor del dios-caballo, *Hippios*, cuyo culto estaba muy extendido en Grecia[2].

Poseidón, «dios de los caballos», dice Servio, creó el caballo porque su fuerza divina es rápida y móvil como las mareas. Por eso los barcos cretenses de tiempos antiguos solían llevar como mascarón de proa la imagen del caballo, y si hemos de creer al erudito S. Reinach, se trataba de la imagen divina de Poseidón-Hippios en forma de caballo[3].

En la mitología de los griegos, todos los caballos divinos son hijos de los Vientos: el de los Dióscuros es hijo del Viento Pedagro; el de Erecteo, es hijo de Bóreas y de Aélopos; el de Estenelos es hijo de Céfiro y una harpía; los caballos de Marte nacen de Bóreas y una erinia[4], etc... Y en estas fábulas interviene además, como agente formador de los vientos, la luz solar que actúa en la atmósfera terrestre. Es el divino caballo solar que engendra de este modo hijos tan rápidos como él y que , a veces, como el de Erecteo, se llevan a los mortales hacia el cielo. Todas estas ficciones más o menos maravillosas fueron en verdad, en su origen, símbolos en los que la antigua humanidad «asentada en las tinieblas del error», clamaba la inmensa necesidad de mayor luz, de conocimiento más amplio respecto de la Divinidad, que tanto sentía su alma.

Fig. I.- Moneda de Heraclea.

En la Hélade, como en muchos otros pueblos, el caballo fue uno de los animales a menudo sacrificados a la Divinidad. Su sangre no sólo corrió en honor de Poseidón, sino también en los templos de Cibeles, la Kíbele de Berecinta, la diosa de cabeza de caballo, pareja de Poseidón, que se oculta tal vez bajo la apariencia de ese protomeo de caballo con que se acuñaron numerosas monedas griegas, por ejemplo las de Farsalia y Heraclea (Fig. I).

El caballo fue también una de las hostias ofrecidas a Febo-Apolo, el divino cochero del Sol. Y, cosa notable, algo posteriormente al siglo VII a.

1. Véase Lannoé-Villène, *Le Livre des Symboles*, T. III, pp. 152-192.
2. Victor Magnien, *Notes sur l'antique théologie grecque*, p. 15. – Extracto de *L'Acropole*, 1927.
3. Cf. S. Reinach, "Le disque de Phaistos", *Revue archéologique*, 4e série, T. XV (1910), p. 33.
4. Cf. G. F. Cerquand, "Les Harpyes", *Revue archéologique*, 2e série, T. II (1860), p. 367.

de C., uno de los cultos místéricos del área helenística inmolaba el caballo en una ceremonia mistérica en la que cada iniciado, antes de participar en la manducación de la víctima, se revestía de una piel de caballo para aproximarse más a ella y a la divinidad a la que representaba.

Fig. II.- Moneda griega de Arpi.

Numerosas monedas griegas llevan la imagen entera del caballo, como las de la ciudad de Arpi[1] (Fig. II), las de Ampurias, en las que el caballo se encuentra bajo un astro radiante[2]; y la misma particularidad encontramos en algunas monedas de Sagdiana[3] y en las monedas chipriotas[4]. Las monedas de los ejércitos púnicos en Sicilia, de inspiración griega, representan al caballo en relación con la Palmera, símbolo de vida y de resurrección entre los antiguos, lo mismo que en el cristiano primitivo (Fig. I).

La metafísica y la teología de Grecia consideraban que la Tierra, el Mundo y el Hombre estaban formados sobre un mismo modelo, con su Pensamiento, *nous*, su Ardor, *thumos*, su Principio de vida y de pasión, *epithumia*, y sus distintos alientos, *pneumata*. La representación simbólica del alma por medio de un coche tirado por dos caballos, usada por Platón en el *Fedro*, se la proporcionó a los griegos su teología; pero Hermias nos dice que Platón había recibido esta comparación simbólica de los poetas más antiguos inspirados por la Divinidad: Homero, Orfeo, Parménides... En este coche, el cochero representaba el Pensamiento que dirige, y los dos caballos representaban el Ardor y la facultad epitumética[5].

Rudolf Steiner, comentando a Platón, explica así el tiro simbólico: uno de los caballos es paciente y sabio, y el otro, rebelde y salvaje; si el carro encuentra un obstáculo, el caballo rebelde lo aprovecha para entorpecer los movimientos del corcel dócil y para resistirse al cochero. Si el caballo reacio es más fuerte, el carro no podrá seguir a los dioses; si es más débil y el caballo bueno es el que predomina sobre él, el carro podrá penetrar en el mundo suprasensible. Sucede, pues, que el alma nunca puede elevarse sin lucha al reino de lo divino[6].

Más simplemente, el católico informado ve en el carro simbólico la imagen de su alma llevada en la vida por los dos caballos, por las inclinaciones buenas y malas que lleva dentro de sí; uno que quiere seguir el camino recto y bueno y otro que quiere tirar hacia los caminos de perdición; a su cochero, a su conciencia, corresponde dirigir siempre y mantener el carro conforme a la justicia, que comprende todos los deberes: la salvación y la salud que quiere alcanzar no están formados más que de eso.

II. EL CABALLO SAGRADO EN LOS PUEBLOS BÁRBAROS

En la Galia – De todos es conocido el gran papel religioso y simbólico del caballo en las Galias, como en todas las regiones occidentales y septentrionales. Las observaciones que la arqueología prehistórica permite actualmente llevan a concluir que las tribus prehistóricas de nuestro suelo creían en la presencia de un principio de naturaleza divina en el caballo. ¿Acaso pensaron, como creían los asiáticos, que el caballo sagrado, como un mesías divino «descendía directamente del cielo para ser sacrificado[1]»? ¿Cómo explicar las osamentas de más de cuarenta mil caballos reunidas al pie de la roca de Solutré? Numerosas monedas galas, inspiradas por los guardianes de las antiguas tradiciones, los druidas, muestran al caballo bajo el influjo divino o bajo el astro radiante (Fig. III); los dracmas de plata de los galos del Poitou lo representan montado por un genio alado, y sus estáteros de oro lo presentan con cabeza de hombre, o de dios, tirando de un carro desde donde un genio le tiende la corona floral; ¿qué significa ese tema numismático, imitado libremente de los estáteros de oro de Filipo de Macedonia, con la adaptación al espíritu druídico? Es el Ardor, se ha dicho, conducido por la Razón, es la independencia dirigida por la Sabiduría. Tal vez sí, o tal vez algo completamente distinto...[2] El caballo androcéfalo lo encontramos también, en condiciones aproximadamente idénticas, en las monedas de los galos namnetes (Nantes)[3].

Fig. III.- Moneda de oro de la tribu gala de los veliocasos.

La Galia conoció también una diosa llamada *Epona*, que presentaba relaciones de carácter con Cibeles, la pareja del Poseidón griego, la Deméter, madre universal. Unas estatuillas descubiertas en Alesia representan a esta Epona sentada y con la mano en la cabeza o el cuello de un caballo más pequeño que ella[4]. Entre los druidas y los sumos sacerdotes helénicos hubo tomas de contacto seguras que se tradujeron en compenetraciones más o menos profundas de influencias religiosas.

Fig. IV y V.- Joyas prehistóricas de Iberia. Según DÉCHELETTE, *Op. cit.*

En España, la primera edad de hierro nos ha dejado joyas formadas por un caballo, montado o no, que devora una cabeza humana o bien un pequeño monstruo indeterminable (Fig. IV y V). El erudito Déchelette ha pensado que sería quimérico reconocer en ellas, como hace Mélida, «la imagen de un dios jinete propia de los íberos[5]». Lo creo sin dificultad, puesto que algunos de estos caballos no están montados. Pero tal vez fuese menos aventurado ver en ellos la imagen de la luz solar que destruye la noche. Por lo demás, esta composición se parece mucho a otras posteriores a ella y que representan claramente la lucha victoriosa del Bien contra el Mal. Incluso se acerca singularmente a los grandes caballos esculpidos en las fachadas de nuestras iglesias románicas del Poitou, que llevan a Constantino y ponen el pie derecho delantero sobre un pequeño monstruo humano en el que es muy difícil no reconocer al paganismo vencido. La idea, por lo demás, es la misma: Luz y tinieblas, Cristianismo y paganismo.

En los *Países escandinavos*, en los tiempos protohistóricos, se sacrificaba el caballo, dice

1. Cf. MÉNARD, *Histoire des Grecs*, T. I, p. 261.
2. A. DE BERTHÉLEMY, *Numismatique ancienne*, Alb. Pl. 8, nº 163.
3. Cf. *Revue numismatique*, 4e série, T. XIV (1910), Pl. X, VI.
4. G. D'ANVELA, "L'influence des Symboles", *Revue de l'Histoire dels Religions*, 1889, p. 150.
5. Cf. Victor MAGNIEN, *Op. cit.*, p. 3.
6. Cf. Rudolph STEINER, *Le Mystère chrétien et les Mystères antiques*, V, p. 151. Trad. de E. Schure.

1. ARGOS, en *Le Voile d'Isis*, T. XXV, 131 (nov. 1930), p. 790.
2. Véase supra, en el capítulo IX de *La Mano humana*, I, fig. VIII.
3. Cf. F. PARENTEAU, *Essai sur les monnaies des Namnètes*, Pl. *passim*.
4. Véase Paul LE COUR, "Alesia", en *Atlantis*, T. V, nº 42 (juillet 1932), p. 160.
5. J. DÉCHELETTE, "Chronologie préhistorique de la Péninsule Ibérique", *Revue archéologique*, 4e série, T. XII (1908), p. 403.

Esaias Tegner, como víctima augural de elección, cuyas entrañas todavía temblorosas se interrogaban ansiosamente[1].

Entre los eslavos, mucho antes del cristianismo, el caballo era objeto de adoración. Durante mucho tiempo pervivieron supervivencias de este culto en la región de Triglaw y de Volyn, donde se consideraba a un caballo vivo como dios nacional cuyas evoluciones eran consideradas oráculos. Su culto no quedó definitivamente abolido hasta el apostolado del santo obispo Odón de Bamberg[2].

En *el Tíbet*, todavía en nuestros días, está muy extendido el culto a Kannon, dios con cabeza de caballo; se lo encuentra desde Mongolia hasta Japón; y Hayagrîva, el dios de cuello de caballo, se representa a veces con una pequeña cabeza de caballo en la cabellera[3].

En la mitología de *la China*, el cielo está poblado de caballos diversos, más o menos divinos, y en la aventuras de Suen Hu Tse, se habla del gran señor de los establos del cielo, donde se encuentran sobre todo los caballos de Yu Hoang y el hermoso caballo blanco Tang Seng. Antaño se inmolaba el caballo blanco, como el búfalo negro, en determinadas circunstancias solemnes, como lo demuestra la historia de Chang Fei y Kuan Yin, que intercambiaron juramentos de unión sobre el sacrificio, en el Jardín de los Melocotoneros. Y la literatura poética de la China cuenta el milagro de una piel de caballo y de la dama celestial de cabeza de caballo...[4]

Hay que señalar aquí que casi todos los caballos divinos o maravillosos, como los que a menudo se escogían como víctima sacrificial de elección, son caballos blancos: en *la India, Kalki*, el caballo blanco, es la décima encarnación de Vishnu, que lleva entonces el nombre de *Kalkin Avatara*, el que monta el caballo blanco. Aparecerá al fin del mundo, al final del ciclo actual, el Kali Yuga, rompiendo la tierra con su casco, y abrirá la era de la virtud y la pureza[5]. En *el Japón*, se venera el antiguo caballo blanco de Iyegas en el gran templo de Nikko, y su origen se pierde en el origen mismo de esta interesante nación.

En *Judea*, los Libros santos dicen que fueron caballos de fuego los que arrebataron al cielo al Profeta Isaías de Tesbi[6]; pero es probable que los caballos que los reyes de Jerusalén habían consagrado al Sol, y que Josías hizo desaparecer[7], fuesen blancos, como blancos son también los que los artistas de los países clásicos engancharon desde siempre al carro de Apolo-Sol. Y eso nos recuerda que, sobre todo en la Europa septentrional, desde tiempos de la civilización de bronce, el caballo se unió a la rueda solar, lo mismo que se unió el cisne a la barca celestial del Sol[8].

Samaria y Fenicia, como veremos más adelante, tenían los caballos divinos *Anamélec* y *Adramélec*.

Señalemos aquí esa idea convencional de los simbolistas del mundo antiguo de que el caballo montado era para ellos uno de los ideogramas de la Sabiduría por el jinete, y de la Inteligencia por el caballo; hasta el punto de que en Egipto, dice Portal, se traducía por: dar la Inteligencia[9].

1. E. TEGNER, *Frithiorf*, III.
2. Cf. L. LÉGER, "Études de Mythologie slave", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1899, p. 6.
3. Véase "Le dieu au cou de Cheval", *Le Voile d'Isis*, T. XXXVII, 145, (janvier 1932), pp. 56-57.
4. Véase H. DORÉ, S. J., *Recherches sur les superstitions en Chine*, IIe Part., T. XI, p. 926.
5. Véase LANGLÈS, *Les Monuments de l'Hindoustan*, I, 188, y M. CLAVELLE, en *Le Voile d'Isis*, T. XXXIV, 119 (nov 1929), p. 731.
6. *IIe Libro de Reyes*, II, 11.
7. *Ibid.* XXIII, 11.
8. J. DÉCHELETTE, "Les origines de la Drachme et de l'Obole", *Revue numismatique*, (1911), p. 28.
9. Cf. Frédéric PORTAL: *Les Symboles Egyptiens comparés à ceux des Hebreux*, p. 143 ss.

III. EL CABALLO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

El caballo solo, con los atributos de Cristo, fue representado raramente por la iconografía cristiana. Puede verse, sin embargo, en el arte románico de Francia, por ejemplo en la decoración de la cripta del siglo XII en la iglesia de Notre Dame de Montmorillon, en la diócesis de Poitiers, donde el caballo blanco aparece aislado, coronado por el nimbo crucífero, como el «Cordero de Dios[1]».

En la antigua encomienda de Biot, en Provenza, hay una piedra muy antigua, reempleada en la construcción de una casa del siglo XV, que tiene una cabeza de caballo, desdichadamente muy tosca, en el centro de lo que en heráldica llaman la «cruz retorcida» (Fig. VI).

Fig. VI.- Escultura medieval de Biot, Provenza.

En un modillón del siglo XII de la iglesia románica de Saint-Contest (Calvados), se encuentra un cuadrúpedo que lleva la cruz (Fig. VII). Th. du Moncel la tomó por un Agnus Dei, cuando el dibujo mismo muestra que es un auténtico caballo[2].

Fig. VII.- Modillón de la iglesia de Saint Contest (Calvados), s. XII.

Las más de las veces, el caballo emblemático lleva un jinete (Fig. VIII). En el antiguo simbolismo iconográfico, el caballo y quien lo monta forman juntos un único emblema. Y nuestros padres dudaron tanto menos en asociarlos cuanto que su vida, más que la nuestra, los unía casi a diario; a menudo incluso, sobre todo durante el primer milenio de nuestra era, una misma sepultura recibía al caballo y a su amo. Lo he constatado con mis propios ojos y mis propias manos en La Petite-Boissière (Deux-Sèvres) y en Pouant, cerca de Loudun (Vienne); y la misma observación se ha hecho en Nozay, cerca de Nantes[3]; en Briarres-sur-Essonnes, región de Orleans[4]; en Charroux (Vienne)[5]; en Montaigu (Vendée)[6]; en Envermeu[7]; en Douvrend[8], etc...

En la mitología gala, la unión del caballo y el jinete simbolizaba el Cielo llevado a hombros por un gigante anguípedo, emblema de la Tierra[9].

En la emblemática mística de la Edad Media, al menos en Occidente, el caballo montado representaba a Jesucristo Dios y Hombre, correspondiendo el animal a su Humanidad y el jinete a su Divinidad. Los iconógrafos Mgr. Barbier-Montault y Cloquet[10] se han hecho eco de

1. Cf. AUBER, *Histoire et théorie du symbolisme religieux*, T. II, p. 175. – *Congrès archéologique de France*, 1870, p. 70. – *Bulletin monumental*, T. XXXIX, 1873, p. 724.
2. Th. DU MONCEL, "Modillons des églises romanes de la Basse-Normandie", *Bulletin monumental*, T. VIII, 1842, p. 21, nº 32.
3. Cf. Léon MAITRE, *Congrès archéologique de France*, 1887, p. 179.
4. L. DUMUY, *Le cimetière franc de Briarres-sur-Essonnes*, *Ibid.*, 1894, p. 198.
5. *Bulletin soc. Antiq. de l'Ouest*, mars 1894.
6. Isidore MASSÉ, *La Vendée poétique et pittoresque*, T. II, p. 48 y piezas justificativas.
7. Ab. COCHET, *Normandie souterraine*.
8. D. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. V, vol. I, col. 98.
9. Cf. A. GRENIER, *Les Gaulois*, p. 117.
10. CLOQUET, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 316.

este simbolismo, que encontraremos de nuevo en el centauro, y que Rabano Mauro, abad de Fulda y arzobispo de Maguncia en 856, exponía diciendo que el Caballo Blanco del Apocalipsis representa la humanidad de Cristo, cuya irradiación se extiende sobre todo ser santificado:

Equus est humanitas
Christi: ut in Apocalypti,
Ecce equus albus
Id est, caro Christi omni
Sanctificate fulgens [1].

En este mismo sentido, una estela bizantina del Museo Arqueológico de Berlín que Dom Leclercq reproduce según Strzygowski, muestra a Cristo a caballo bendiciendo ángeles a pie agrupados a su alrededor[2].

Fig. VIII.- El caballo y el jinete en una lámpara romana del siglo IV. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. I, fig. 2767.

También a causa de este simbolismo referente a las dos naturalezas de Jesucristo, Dios y Hombre, la veleta terminal de algunos campanarios del sur de Francia representa a un jinete[3].

También el color del manto del caballo recibió en la mística y el hermetismo del medievo sentidos distintos según los matices: el caballo blanco es el que montan los héroes vírgenes, los personajes de conciencia inmaculada; y también el de los gloriosos, y cuando lleva a Cristo, lo presenta como Rey vencedor del Mundo, del Infierno y de la Muerte; lo sitúa en una atmósfera de alegría y apoteosis. Por eso en el gran fresco del «Triunfo de Cristo» de la cripta de la catedral de Auxerre, que es del siglo XII, Jesús cabalga cetro en mano el caballo blanco en el centro del gran decorado crucífero en cuyas esquinas hay cuatro ángeles igualmente montados en corceles blancos. Un tema análogo lo vemos en la iglesia de Notre-Dame-de-Brou, que data del Renacimiento[4].

En todo el arte de la Edad Media, el color bermejo, como el rojo vivo, es el color de la sangre. El caballo bermejo que vemos en los manuscritos iluminados y en los vitrales de la época tiene dos sentidos: es la montura de Cristo, redentor y víctima, cuya sangre derramada ha redimido a los hombres; y también lo es del Cristo-Juez, vengador de los derechos divinos dañados por el mal; en los dos casos, el Salvador va vestido de rojo, y su caballo es bermejo porque toda víctima está enrojecida por su sangre, porque las amplias túnicas rojas, desde hace muchos siglos, son las propias de los jueces soberanos que tienen el poder de castigar con la muerte, y también porque el profeta Isaías le atribuye este color cuando lo describe anticipadamente como vengador que pisotea a sus enemigos, en el lagar de Bosra, como vendimia maldita:

«Quién es aquel que viene de Edom, de Bosra, con ropas escarlata?
«Espléndido en su vestido, se alza en la grandeza de su fuerza.
«– Soy yo, el que habla con justicia y es poderoso para salvar.
«– ¿Por qué tiene rojo tu vestido, por qué son tus ropas como las del lagarero?
«– En el lagar he pisado solo, y nadie de entre los pueblos ha estado conmigo. ¡Y yo los he pisado en mi cólera, y pisoteado en mi furor, y el jugo ha manchado mis ropas, y he manchado mi túnica con su sangre![1]»

Los caballos pálidos o negros tienen interpretación peyorativa en la emblemática[2]. Ya veremos, más adelante, que el caballo representa el mal en varios de sus aspectos.

IV. CABALLOS Y JINETES DE LAS VISIONES BÍBLICAS

Leemos en el primer capítulo de la profecía de Zacarías: «Tuve de noche una visión: había un hombre montado en un caballo bermejo, en un lugar sombreado entre los mirtos, y tras él había caballos bermejos alazanes y blancos. Dije yo: ¿Que son éstos, mi Señor? Y el ángel que hablaba conmigo (o en mí) me dijo: Te haré ver quiénes son éstos. Y tomó la palabra el hombre que estaba entre los mirtos y dijo: Son los que ha enviado Yahveh para recorrer la tierra. Y ellos respondieron al ángel de Yahveh que estaba entre los mirtos y dijeron: Hemos recorrido la tierra, y he aquí que toda la tierra está habitada y tranquila[3].»

En el hombre montado en un caballo bermejo que estaba entre los mirtos al frente del batallón de ángeles, y que el profeta mismo denomina «el ángel de Yahveh», los comentaristas de las sagradas Escrituras vieron la imagen profética de Jesucristo. El arzobispo Rabano Mauro, antes citado, lo dice categóricamente en sus *Alegorías*: es el Señor y el Salvador que rige el destino de nuestra carne para orientarla hacia las cosas elevadas: «*Vir ascendit super equum rufum. Dominus atque salvator est, qui dispensationem nostrae carnis assumpsit*».

Vemos también que, en las últimas líneas del texto profético, al ángel de Yahveh que está entre los mirtos lo identifica Zacarías con el caballo bermejo. Esto es así porque, en la Escritura, también el Angel es una de las imágenes del Verbo, del divino Logos, que es Cristo[4].

Así pues, el arte cristiano siempre ha entendido y traducido el grupo ecuestre de la profecía de Zacarías como imagen emblemática de Cristo.

1. *Apocalipsis*, VI, 2. Rabano Mauro, *Alegorías*.
2. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. II, v. I, vol. 796, fig. 1536.
3. Véase J. Claustres, *Intermédiaires des Chercheurs et Curieux*, juillet 1925, col. 578.
4. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, p. 438.

1. Isaías, *Profecía*, LXIII, 1, 4.
2. Véase especialmente F. d'Ayzac, "Le Cheval", *Revue de l'Art chrétien*, 1872, p. 424.
3. Zacarías, *Profecía*, 1, 8-12. Traducción de Crampon hecha a partir del texto hebreo. *La Sainte Bible (Ancien Testament)*, p. 1415.
4. C. Crampon, *La Sainte Bible, Dictionnaire du Nouveau Testament*, V° Verbe, p. 355.

Cuando llegó el momento providencial, «el Verbo se hizo carne, y vino a habitar entre nosotros». Y Juan Evangelista, su discípulo predilecto, vio en Patmos desarrollarse ante sus ojos los horizontes eternos en escenas de inconcebible grandeza.

En una de estas visiones, se le apareció un Libro sellado con siete sellos que sólo el Cordero divino pudo romper. Y he aquí que al romperse el primero de estos sellos «apareció un caballo blanco. El que lo montaba tenía un arco; le dieron una corona, y partió como vencedor para vencer[1]».

Al romperse el segundo sello apareció un caballo bermejo montado por un hombre armado de una espada que recibió el poder de propagar la guerra en la tierra. El tercer sello hizo que se adelantase un caballo negro cuyo jinete llevaba una balanza; y el cuarto sello hizo aparecer un caballo pálido cabalgado por la Muerte, y el infierno lo seguía[2].

De los cuatro caballos montados que aparecen en el espanto de esta visión, la emblemática cristiana sólo retuvo el primero, el Caballo Blanco, como imagen del Señor Jesús, el Victorioso. En su blanca montura, lleva un arco, y en la simbología literaria de las Escrituras sagradas esta arma de tiro, como la flecha que lo completa, es el emblema recibido del Verbo, la Palabra de Yahveh.

El eminente teólogo que fue el cardenal Billot escribió: «Allí donde aparece en el Apocalipsis un personaje montado, montura y personaje representan juntos la misma cosa... el caballo blanco con su jinete representan un objeto único que es Jesucristo vencedor[3].»

Los cuatro caballos celestiales de San Juan inspiraron a veces a grandes artistas cristianos: en 1498, Alberto Durero compuso un gran grabado que los representa en el género típico de pesadilla desatada en él habitual[4].

Muy superior en nobleza y en grandeza de estilo a la obra de Durero, uno de los espléndidos bajorrelieves de la tumba del obispo de Limoges, Jean de Langeac, ejecutado en 1544 y muy probablemente obra de Jacques de Angulema[5], es la más impresionante representación de este tema, que por su parte la pintura ha interpretado también varias veces.

* * *

En otra visión, San Juan nos describe también un personaje llevado por un caballo blanco: «Vi el cielo abierto, y apareció un caballo blanco; el que lo montaba se llama Fiel y Verdadero; con justicia juzga y combate. Sus ojos eran como una llama ardiente; tenía en la cabeza varias diademas, y llevaba escrito un nombre que ninguno conocía fuera de él mismo; estaba revestido de un manto teñido de sangre; su nombre es: el Verbo de Dios. Los ejércitos del cielo lo seguían montados en caballos blancos, vestidos de lino blanco y puro. De su boca salía una espada afilada en los dos filos para herir a las naciones; es él quien las gobernará con un cetro de hierro, y es él quien pisará la cuba de vino de la ardiente cólera del Dios Todopoderoso. En su manto y en su muslo lleva escrito este nombre: Rey de reyes y Señor de señores[1]».

1. San Juan *Apocalipsis*, VI, 2.
2. *Ibid.* VI, 9.
3. Billot, *La Parousie*, p. 233 (nota).
4. Véase Abbé Texier, "L'Iconographie de la Mort", *Annales archéologiques*, T. XVI (1856), p. 164.
5. Arbellot, *Notice sur le tombeau de Jean de Langeac*, p. 22, y *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, T. XVIII (1869).

Fig. IX.- El Cristo Vencedor en el Apocalipsis de Beatus (siglo XII-XIII).

Es la más grandiosa de las imágenes emblemáticas del Cristo poderoso y triunfante, y todas las iluminaciones de las copias medievales del *Apocalipsis* la apreciaron especialmente. Reproduzco aquí (Fig. IX), la hermosa miniatura de los *Comentarios sobre el Apocalipsis de Beatus*, siglo XII o XIII[2]. A la espada del Verbo, que tiene la forma de la de los barones del buen rey Felipe, el artista ha añadido la lanza, el arma caballeresca por excelencia de aquella época, y el gran nimbo multiforme que corona el divino Jinete sustituye con ventaja a las múltiples diademas que otros artistas escalonaron sobre su cabeza.

Se me ha afirmado que en una agrupación iniciática extremadamente antigua de Asia, y que desde luego no es un mito, la traducción sánscrita del Apocalipsis de Juan, por una parte,

1. San Juan *Apocalipsis*, XIX, 11-17.
2. Bibliothèque Nationale, *Nouvelles acquisitions latines*, 2.270, fº 182. De Lauer, *Les Enluminures*.

es considerada el Libro por excelencia, y por otra parte el jinete vestido con el manto ensangrentado y su montura están considerados el más sagrado de los emblemas terrenos. Lo designan con un nombre que significa: «el gran Esperado del último día», o más exactamente: «Aquel que se prometió para el último día». El caballo blanco que monta lleva una cabeza de águila y tiene alas de oro, y también salen de sus ojos relámpagos de oro: es el *Hipogrifo*, del que nos ocuparemos en el capítulo siguiente.

V. EL ANAMÁLEC DEL HERMETISMO

Fig. X.- El Anamálec según É. Lévy, *Op. cit.*

Esta cuestión del caballo blanco nos recuerda igualmente al caballo *Anamálec* de los hermetistas. Eliphas Lévy nos dice que esta cuestión lo pone en relación de significación alegórica con el «Verbo de Belleza». Pues bien, incluso para muchos cabalistas, la Palabra generadora de la verdadera belleza, de la celestial y radiante luz, es el Mesías, es Cristo.

Lévy representa a Anamálec (Fig. X) con las patas delanteras puestas sobre el globo del Mundo, con la cabeza relinchante levantada y coronada por una diadema globular rodeada de palmas de acanto; su cuerpo está misteriosamente velado bajo un rico ropaje sujeto en su pecho por un broche formado por la Margarita emblemática del Oriente y del Septentrión y que, tras haber tenido un papel análogo en los cultos antiguos, fue uno de los emblemas cristianos del Verbo divino y de su irradiación terrenal[1].

Lévy no dice de dónde saca este dibujo tan singular[2] de Anamálec, ni en qué se basa el sentido simbólico que le atribuye; uno de sus aspectos menos enigmáticos es que, como la flecha, que en los Libros de las Sagradas Escrituras, en el simbolismo cristiano y en la cábala judía fue uno de los símbolos más frecuentes del Verbo de Dios, también el caballo es uno de los emblemas de la rapidez, de la fuerza de propulsión de la Palabra divina. Todo pensamiento, divino o humano, para exteriorizarse, tiene necesidad de una voz que lo haga sensible; esa voz lo lleva como lleva el corcel a su jinete; la llegada de uno es la manifestación del otro: Cristo fue cargado del pensamiento divino para la tierra, su bendita voz fue la montura y nos lo trajo. Él fue el Oráculo supremo del mundo.

Pues bien, precisamente el nombre de Anamálec puede interpretarse por estas palabras: «el oráculo del Rey».

Históricamente, este dios-caballo fue adorado en la región siriofenicia, en Sefarfaim y Samaria, mucho tiempo antes de nuestra era, conjuntamente con otro, *Adramálec*, «El manto del Rey»[1]. La figura que da E. Lévy de Anamálec encaparazonado en un manto que más parece que le convendría a su hermano Adramálec, ¿no será una confusión con la otra?. No obstante, este detalle recuerda que en el Asia meridional, durante el *Asvameda* o sacrificio del Caballo, nos dice un himno del *Rig Veda* que revestían a la víctima con una «cobertura toda de oro[2]». ¿Sacrificaban así a Anamálec en Siriofenicia y buscaban en sus todavía temblorosas entrañas humeantes el «oráculo del Rey»?

Sea como fuere, por ajeno que pueda resultar por su origen y carácter, hay que relacionar el Anamálec con el simbolismo oficial de Cristo, al menos de manera complementaria, a causa del papel que antaño se le dio de simbolizar «el Verbo de Belleza».

VI. EL BUCÉFALO DE ALEJANDRO MAGNO

Por lo menos a partir del Renacimiento, y sólo en el campo de las letras, se trataron de establecer algunas relaciones puramente alegóricas entre Jesucristo y el papel glorioso y generoso del corcel de Alejandro Magno, tomado este último, en ese caso, como imagen del cristiano.

Este célebre caballo, de raza tesaliense, que Filipo, rey de Macedonia y padre de Alejandro, compró a Filónico, era tan grande que el tamaño de su cabeza excedía a la cabeza del toro, y de ahí su nombre de Bucéfalo. Todavía joven, Alejandro lo tomó por montura y, una vez rey, lo uso en sus triunfales conquistas. Las célebres representaciones naturales de los Nueve Paladines muestran casi siempre a Alejandro montado en Bucéfalo, o bien de pie a su lado[3] (Fig. XI).

Durante la terrible batalla librada contra Poros, rey de los persas, a orillas del Hidaspes, Bucéfalo, profundamente herido y perdida toda su sangre, salvó con su muerte la vida de Alejandro al tiempo que le aseguraba la victoria. También la vida es un campo de batalla contra las potencias inferiores en el que el cristiano debe

Fig. XI.- Alejandro montado en Bucéfalo. Escultura del siglo XVI. Cf. Barbier de Montault, *Op. cit.*

1. Eliphas Lévy, *Les mystères de la Kabbale*, p. 56.
2. Se parece sobre todo a ciertas interpretaciones o imitaciones de arte oriental hechas en Francia en la época de Luis XIII y Luis XIV.

1. Cf. Alex Ross, *Les Religions du Monde*, Traducción de Th. La Grue, edic. de 1666, p. 50.
2. Cf. Lanoé-Villène, *Le Livre des Symboles*, T. III, p. 157.
3. Véase Mgr Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 267 y pl. XV, fig. 149.

ser vencedor o vencido, y Cristo se le ofrece para ser su salvador y, para llevarlo a la victoria, le da toda su sangre y su vida...

VII. EL CABALLO, EMBLEMA DEL CRISTIANO

En muchos lugares de sus epístolas, San Pablo, inspirándose en los ejercicios de los circos antiguos, compara con ellos el rápido paso del cristiano por la tierra, y la lucha que éste tiene afrontar para asegurarse la posesión de la palma de la salvación. A los corintios les escribe en la primera carta: «No sabéis que en las carreras del estadio todos corren pero uno solo se lleva el premio? Corred también vosotros, para que podáis ganarlo[1]». A su discípulo Timoteo le dirigió la frase desde entonces tan citada: «He librado el buen combate, he terminado mi carrera, he conservado la fe; sólo me queda recibir la corona de justicia de manos del juez justo[2]».

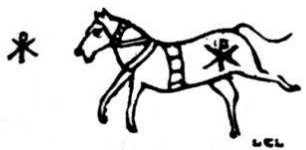


Fig. XII.- Caballo grabado en el epitafio romano y cristiano de Taros.

En estos pasajes y en muchos otros, se impone al pensamiento la imagen del caballo que corre en el circo en pos de la palma y del premio. Por eso el arte cristiano de los primeros tiempos representa muy a menudo al caballo como emblema del fiel.

Lo encontramos en este sentido, y a menudo con la palma ante él, en las pinturas decorativas de las catacumbas romanas, y particularmente en la ornamentación de las tumbas de los mártires[3], que son más precisamente las víctimas de un penoso combate y los vencedores que llegan de una penosa carrera. A menudo el caballo está corriendo hacia el monograma de Cristo, objeto de sus esfuerzos, como ocurre en el epitafio de Taros, del siglo IV; también a veces, así como los caballos de carreras llevaban en el muslo la marca de su propietario, el caballo-fiel lleva en el suyo la marca de Jesús, su Señor; por eso vemos el crisma constantiniano, X y P superpuestos, en el caballo de Taros (Fig. XII), la esvástica o cruz gamada en el de una lámpara africana, el círculo crucígero en el caballo de otra lámpara romana (Fig. VIII), la cruz simple en el equino de la placa metálica de Ginvry[4] (Fig. XIII), y creo que también en una lámpara cristiana de Cartago[5].

Fig. XIII.- Falera de bronce calado, procedente de Ginvry (Meuse). S. VII-IX.

1. San Pablo, *1ª Epístola a los Corintios*, IX, 24.
2. *Ibid.*, *Epístola a Timoteo*, IV, 8.
3. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol I, col. 1286 ss.
4. *Ibid.*, col. 1288 ss.
5. R. P. DELATTRE, "Lampes chrétiennes de Carthage", en *Revue de l'Art chrétien*, 1891, p. 39, nº 115.

Por regla general, cuando se ve la cifra del Señor en un animal, es que representa directamente a Cristo mismo. No cabe duda de que ha habido excepciones a esta costumbre por lo que se refiere al caballo emblemático, y ello por la razón que hemos mencionado. Una sardónice antigua grabada de la colección Dalton corrobora en ello los documentos de arte romano; está adornada con un caballo que camina penosamente, con la cabeza gacha; lo acompaña esta inscripción griega:

Kyrie boeti iouliano

«¡Señor, dígnate socorrer a Juliano![1]»

Hay un caballo parecido en una lámpara del Museo Saint-Louis de Cartago[2] (Fig. XIV). En el Museo Español de Madrid hay un bronce de los primeros tiempos cristianos que representa un caballo sobre la inscripción VIVA XP, «viva Cristo». Simboliza sin lugar a dudas el alma fiel[3] (Fig. XV).

Fig. XIV.- El caballo entre las palmas, agotado pero vencedor. Lámpara cristiana de Cartago. S. III.

Fig. XV.- Bronce del Museo Español de Madrid. Primera época cristiana. Según S. REINACH, *Op. cit.*

A finales del primer milenio cristiano y durante el medievo, el caballo se tomó muy a menudo como emblema de los cuatro Evangelistas, y algunos se han preguntado si los cuatro caballos de bronce que hay en el portal occidental de la catedral de San Marcos de Venecia no serían los jeroglíficos de Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que fueron los principales «corceles» portadores de la nueva Ley.

Sabemos, por otra parte, que en la misma época el caballo fue tomado como «símbolo del espíritu profético que atraviesa rápidamente tanto el tiempo como el espacio[4]».

1. DALTON, *Catalogue of engraved gems*, p. I, nº 3.
2. Cf. M. R. DE LA BLANCHÈRE, "Carreaux de terre cuite à figures", *Revue archéologique*, 3ª série, T. XI (1888), p. 308.
3. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, T. II, vol. II, p. 741, nº 1.
4. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, introduction, p. 33.

VIII. EL CABALLO, EMBLEMA DE SATÁN

La Mujer-yegua.

Mucho antes de nuestra era, la imaginación de los cretenses y de los helenos concibió el tipo de un monstruo maléfico provisto de cabeza de caballo, cuerpo de pájaro y patas de león. Era uno de los emblemas del Espiritu del mal. Numerosas piedras grabadas nos lo muestran llevándose hacia un infernal escondrijo un león que ha matado, o bien un ciervo, un antílope o un muflón[1].

También la emblemática del cristianismo, cuando tomó el caballo en mal sentido, hizo de él la imagen de Satán, el señor de todo mal: ya San Agustín, en el siglo IV, ve en él una de las personificaciones del Orgullo[2]; San Gregorio lo considera emblema de la Impureza y de la vida de desórdenes, «*Equus lubrica vita*[3]», dice; San Jerónimo, siguiéndolo, hace del caballo la imagen de esos hombres «que relinchan a las esposas de los otros», a los que condena Jeremías cuando dice: «Van en manada a la morada de las prostitutas. Sementales bien ahítos, vagabundos, cada uno de ellos relincha a la mujer de su prójimo[4]». Y más tarde, en la Edad Media, Vincent de Beauvais se hará eco de estas grandes voces[5].

Fig. XVI.- La mujer-yegua en un capitel de la iglesia de Montvilliers (Seine Inférieure). S. XII.

Eso explica las extrañas creaciones del arte románico que muestran al hombre-caballo o la mujer-yegua en la serie figurada de los demonios de los vicios capitales. Una escultura de la iglesia de Montivilliers, en la diócesis de Ruán, nos ofrece uno de los más bellos ejemplos de estos monstruos lúbricos (Fig. XVI).

En cambio, la mujer-yegua que aparece en un motivo de friso de una vieja casa de Ancenis (Loire inférieure)[6], con las alas de que está provista, parece ser sólo el emblema de la ligereza y la inestabilidad femenina. En el mismo sentido, un sello festivo del siglo XVIII explica las alas de un corazón con estas palabras: «Soy veleidoso[7]».

El caballo negro. Sólo una palabra: en las diversas tradiciones de Europa y Asia, dice en sustancia Angelo de Gubernatis, el caballo negro tiene un sentido emblemático demoníaco. En Occidente significa a Satán o todo aquello que conduce al hombre al infierno[8].

En las leyendas medievales, cuando Satán se transforma en jinete maldito, cabalga siempre un caballo de batalla negro. También son negros en las pinturas antiguas los caballos de los traidores y de los brujos. Y muy a menudo también es negro el caballo que se encabrita y que representa la indocilidad; su jinete, al que derriba, personifica la Presunción[1].

Este simbolismo del caballo infernal lo encontramos también en uno de los célebres poemas que el medievo consagró al SANTO GRIAL: en la *Búsqueda del Santo Grial*, atribuida a Gautier Map, la ingenuidad del héroe Perceval le impide descubrir a Satán que se le ofrece en la apariencia de un caballo de batalla negro y monstruoso; y el erudito Pauphilet, analizando el alma de Perceval, se explica así respecto del animal infernal: «El caballo, precisamente, suele ser símbolo del infierno; para que éste lo sea de modo más evidente, lo pintarán negro y repulsivo como en muchos relatos piadosos[2]».

1. Cf. Salomon REINACH, *Revue archéologique*, 3ª série, T. I, 1883, p 369.
2. San AGUSTÍN, *Enarr. in Psalm.* C. XLVI, 19.
3. San GREGORIO, *Moralbae in Job*, L. XXXI y XXIV.
4. JEREMÍAS, *Profecía*, V, 8.
5. Vincent DE BEAUVAIS, *Moral. de Lucx et filiabus ejus.*
6. Cf. Léon SÉCHÉ, *Recherches sur la Pléiade; Joachim du Bellay et la Bretagne angevine*, p. 10. (fig.)
7. Colección del autor.
8. Cf. A. DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, Edit. Durand- Lautiel, T. I, pp. 314 ss.

IX. LA HERRADURA TALISMÁNICA

He dicho anteriormente que los amuletos fenicios en forma de cabeza de toro estaban en relación con el culto antiguo a la Luna, a causa de la media luna que forman los cuernos en la frente de los bóvidos. Añadiré aquí que el carácter talismánico atribuido a las herraduras en algunas zonas procede del mismo culto lunar, y nada tiene que ver con Buraq, la célebre yegua de Mahoma[3], aunque parece probable que naciese en la región tunecina, cuya antigua capital, Cartago, fue una colonia fenicia donde Astarté, la Atargatis de Tiro, era adorada con el nombre de Tanit. La herradura, cuya forma es la de una media luna estrechada, se encuentra extendida como talismán desde Túnez a Marruecos más que en ninguna otra parte[4].

Fig. XVII.- Herradura de seis claveras y clavo de herraje. Necrópolis gala de Chatelliers (Vendée). Época de la invasión romana. (Excavaciones del autor, 1900).

¿Hemos de ver, como algunos han pensado, la imagen de la herradura en la decoración de los recipientes que proceden de las excavaciones de Micenas...? Parece claro que los caballos de aquella época no estaban herrados, ni siquiera con bronce.

En la época de la conquista romana, en la Galia occidental se atribuía también a las herraduras una idea religiosa que no conocemos bien. Parenteau y yo hemos encontrado la herradura, entera o partida, en las sepulturas incineradas y probablemente prerromanas de las necrópolis galas de Bournigal y de Bourbelard de Pouzauges (Vendée), y en otros lugares del Poitou (Fig. XVII).

En Bernard (Vendée) la cabeza de un galofranco había sido colocada sobre una herradura con sus clavos[5]. Varias veces he recogido media herradura y clavos en la urna funeraria, con las cenizas humanas. El hierro, que en su uso normal asegura la marcha del animal y la estabilidad del jinete, y que en la sepul-

1. Véase A. DE CAUMONT, *Abécédaire archéologique* (Architecture religieuse), p. 302.
2. Albert PAUPHELET, *Étude sur la Queste del Saint Graal*, Paris, Champion, 1921, p. 159.
3. Cf. J. GARNIER, *Impressions de voyages*, p. 26.
4. Cf. G. HARDY, *L'Ame marocaine d'après la littérature française*, p. 111 (1926).
5. Cf. Abbé BAUDRY, *Le Cimetière chrétien du Bernard*, p. 14.

tura estaba reducido a la mitad, ¿sería acaso imagen de la vida partida, de la existencia detenida a medio camino? Tal vez.

En todo caso, ninguna idea cristiana, que yo sepa, se aplica a la herradura, y su presencia en las sepulturas cristianas de las épocas francas sin duda es tan sólo la supervivencia tradicional de la costumbre gala cuyo sentido original tal vez estaba ya olvidado.

En cuanto a las herraduras que antaño se veían en ciertos santuarios cristianos, por lo general no eran más que exvotos ofrecidos por viajeros de viaje o ya de regreso, o a veces ofrendas profesionales, por ejemplo cuando el altar estaba dedicado a San Eloy, patrón del gremio de los herreros. Este era el caso de la capilla del santo en la colegiata de Oiron (Deux-Sèvres), donde San Eloy era al propio tiempo el patrón de dichos artesanos y el del señor del lugar, Claude Gouffier, duque de Roannais, en su condición de caballerizo mayor del rey Francisco I.

Fig. XVIII.- Con el gran yelmo en la cabeza, el caballero desmonta para rematar la serpiente que pisa su caballo. Escultura de la iglesia abacial de Saint-Jouin de Marnes (Deux-Sèvres), s. XII. Cf. LONGUEMAR, en *Bullet. des Antiq. de l'Ouest.* III° tr. 1854.

CAPÍTULO VEINTIOCHO

EL ASNO

I. EL ASNO ENTRE LOS ANTIGUOS

He tenido ya, y tendré tendré varias veces todavía, ocasión de hacer observar que nada hay más arbitrario que las escalas de dignidad establecidas por los hombres entre los animales, y por eso las vemos variar hasta el punto de oponerse a veces entre sí completamente según los distintos países y las distintas épocas. Así, en Occidente, el asno fue un animal demasiado poco apreciado en todos los tiempos, mientras que el antiguo Oriente lo tuvo siempre en gran estima.

Los antiguos griegos unieron el asno al culto de Ceres y luego al de Dionisos: este dios había llegado a Tebas de Beocia llevado por asnos[1], y de ahí la estatua de piedra dedicada a este animal por la ciudad de Nauplia[2]. Las inmolaciones rituales del asno en honor de la divinidad fueron raras, pero se practicaron desde épocas muy antiguas. Los iniciados de los cultos que las efectuaban, como los adoradores del león o del caballo[3], se cubrían durante las ceremonias sacrificiales con una piel del animal adorado[4]. En una pintura de Micenas, desfilan personajes que llevan una cabeza de asno cada uno, y no son monstruos creados por una simple fantasía de artista, dice Glotz, sino hombres recubiertos con un despojo sagrado para llevar a cabo un acto ritual. En una lámina de Festos, esos mismos hombres onocéfalos tienen en mano la cruz ansada (la llave de la vida de los egipcios), y hacen con la otra mano el gesto de adoración[5]. En Lampsakos, los griegos inmolaban asnos a Príapo[6].

También en Roma tuvo el asno su página honrosa en la liturgia del culto a Vesta, donde aparecía coronado de flores y de pequeños panes de harina de trigo[7]. Ya veremos que, en Egipto, el asno tuvo un papel destacado en el mito religioso de Set. Los Libros sagrados de los hindúes, por ejemplo el *Rig Veda*, cantan los asnos de Indra, y tanto en la India como en la China, este animal suele ser la montura de entidades celestiales, de príncipes, santos y héroes[8]. No hace falta recordar que Homero compara a Ajax con un asno y a Paris con un caballo[9].

1. Cf. NONO, *Las Dionisiacas*, XXXVIII.
2. PAUSANIAS, *Viajes históricos a Corinto*, XXVIII.
3. Véase más arriba *El Caballo*, I.
4. Cf. A. B. COOK, *Archeolog. Ang.* 1894, p. 122. — Salomon REINACH, *Revue archéologique*, T. XXVI (1895), p. 103.
5. Cf. G. GLOTZ, *La Civilisation egéenne*, L. IV, p. 271.
6. Cf. OVIDIO, *Fastos*, VI.
7. *Ibid.*
8. Véase H. DORÉ, S. J. *Recherches sur les superstitions en Chine, Passim.*
9. HOMERO, *La Ilíada*, II y VII.

II. EL ASNO EN LA BIBLIA

En las prescripciones de la ley mosaica, el asno es el único animal cuyo primogénito, como el del hombre, podía ser redimido al nacer mediante el sacrificio de un cordero: «Todo macho, leemos en el *Éxodo*, que haya sido el primero en abrir el seno de su madre es mío, dice el Señor, e incluso los primogénitos de todos vuestros animales, toros, ovejas o demás, serán para mí. – Redimiréis con un cordero el primogénito del asno; si no lo redimís, lo mataréis. Redimiréis también los primogénitos de vuestros hijos, y ninguno aparecerá ante mí con las manos vacías[1]».

La Biblia nos presenta al asno como montura de los príncipes: «Bendecid al Señor los que montáis asnas blancas y lustrosas», cantaba Débora a los poderosos de Israel[2].

Jair de Galaad, juez de Israel, tenía treinta hijos «que montaban treinta hermosos asnos y poseían treinta ciudades en Galaad[3].»

Abdón, hijo de Ilel de Faratón, que también fue juez en Israel, tuvo cuarenta hijos y treinta nietos que, nos dice el mismo *Libro de los Jueces*, montaban setenta hermosos borriquillos[4].

Precisamente cuando iba a buscar las asnas del rebaño de Cis, su padre, conoció Saúl que reinaría en Israel[5].

Zacarías, que muestra al Mesías como Dominador del Mundo, montado en un caballo blanco y guiando a los ejércitos del cielo[6], presenta a ese mismo Mesías como Rey de Paz, en estos entusiastas términos: «Tiembla de gozo, exulta de alegría, oh hija de Sión, pues mira que tu Rey acude a tu encuentro. Es justo y es humilde; llega montado en un borriquillo, en el pollino de una asna[7]».

Más adelante veremos que este texto profético lo recordaron los propios Evangelistas en sus relatos de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén.

III. EL ASNO EN EL CRISTIANISMO DE LOS PRIMEROS SIGLOS

El asno parece haberse acercado a la Persona de Jesucristo más que cualquier otro animal doméstico: el «*Evangelio de la Infancia*», el *Evangelio* apócrifo del *Pseudo Matías* y otros escritos de los primeros siglos afirman que estuvo presente con el Buey en el nacimiento del Salvador en el establo de Belén. Parece que esta particularidad nació *a posteriori* de la preocupación de hacer intervenir en los relatos del nacimiento del Mesías este versículo de Isaías: «El buey conoce a su poseedor, y el asno el establo de su amo[8]».

Del siglo IV al VI, vemos al asno y su compañero representados en las esculturas dedicadas al nacimiento divino, por ejemplo en varios sarcófagos de Arles[9] y de los museos romanos de Letrán y del Campo Santo Tedesco[10].

1. *Éxodo*, XXXIV, 19-20.
2. *Jueces*, V, 10.
3. *Ibid.* X, 4.
4. *Ibid.* XII, 13-14.
5. *Samuel*, IX y X.
6. ZACARÍAS, *Profecía*, I, 8-14.
7. *Ibid.*, IX, 9.
8. ISAÍAS, *Profecía*, I, 3.
9. Cf. Ed. LE BLANT, *Sarcophages d'Arles*.
10. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. 108-109, col. 1025, 1027 y passim.

Hacia la misma época, otros documentos nos muestran al asno llevando a Jesús y María en la huida a Egipto; por último, sabemos históricamente que la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén, montado en una burra, cumplió la profecía de Isaías antes citada.

Los primeros siglos cristianos, pues, no hubieran debido tener para con el asno más que simpatías, y sin embargo, ya en aquella época, el asno entró en la emblemática artística del Salvador por el camino adverso y por la puerta de la blasfemia. Y es que, entre las acusaciones estúpidas que el politeísmo en declive forjó contra los judíos primero y contra los cristianos después, figuraba en primera fila el que adoraban a un dios-asno, un dios de cabeza de asno: ¿sería una transposición a los cristianos del recuerdo de las liturgias dionisíacas del Asia Menor y Creta antes evocadas, o el resultado de la identificación por parte de los gnósticos setianos del Set Tifón egipcio, dios de cabeza de asno, con el Cristo Jesús...?

Apión, el gramático de Alejandría, difundió desde el primer siglo de nuestra era, la fábula de que el rey de Asiria Antíoco Epifanio, entrando a mano armada tres siglos antes en el templo de Jerusalén, vio en el lugar de honor una cabeza de asno de oro[1]. Plutarco[2] y Tácito[3] se hicieron eco de este aserto, y como los paganos de Roma confundían en una sola cosa a judíos, gnósticos y cristianos, fueron sobre todo estos últimos los acusados de asinolatría. Esta acusación levantó protestas airadas, de las que se hace eco Tertuliano en el siglo II: «Desde hace poco, dice, se representa a nuestro Dios en esta ciudad (Cartago) con una nueva forma. Uno de esos hombres que alquilan su sangre para combatir con las fieras ha expuesto un cuadro con una inscripción que pone *Deus Christianorum onokoetes* (el Dios de los cristianos engendrado por acoplamiento con un asno). Estaba representado con orejas de asno, un pie de casco, un libro en la mano y vestido con la toga...[4]».

En otro escrito, el mismo autor se refiere a lo mismo: «Corre un nuevo rumor, dice, sobre nuestro Dios. Hace pocos días que en esta ciudad uno de los hombres más perversos, desertor de su religión y que no tiene de judío más que la piel que ha perdido, tras haber sufrido la dentellada de las fieras contra las que ha alquilado su brazo y todo su cuerpo, ha paseado contra nosotros un imagen con esta inscripción: ONOCHOETES (raza de asno). El monstruo estaba vestido con toga, llevaba en la mano un libro y tenía orejas de asno, con uno de los pies hendido...[5]».

En otro lugar, despreciando la acusación de onolatría hasta el punto de ni siquiera rechazarla, y viendo tal vez en el secreto de su pensamiento un simbolismo aceptable entre Cristo y el asno, Tertuliano se expresa así: «Que nuestro Dios sea el simulacro de un asno. De acuerdo si queréis. Al menos no negaréis que vosotros hacéis lo mismo. Cierto es que vosotros adoráis a toda la raza de los asnos, y con su diosa Epona[6] a todos los animales de carga, todos los rebaños, todos los animales que consagráis, ellos y sus establos. Eso es tal vez lo que

1. Cf. APIÓN, *Historia de Egipto*.
2. PLUTARCO, *Sympos*, Lb. IV, c. V.
3. TÁCITO, *Historia*, Lib. V.
4. TERTULIANO, *Apologétique*, XVI. Traducción de M. de Genoude, T. II, p. 284.
5. TERTULIANO, *Aux Nations*. Traducción de M. de Genoude, T. II, p. 494.
6. Hemos visto en el capítulo del caballo que la Epona de Galia estaba considerada protectora divina de los caballos. Tertuliano le reconoce un ámbito mayor.

les reprocháis a los cristianos, que entre esos adoradores de toda clase de animales nosotros nos limitemos a adorar al asno[1]».

Fig. I.- El doctor onocéfalo. Según STEFANONE, *Gemmae sculptae*, ed. 1648, pl. XXX.

Fig. II.- El grafito de Alexamenos, en el Palatino de Roma.

Una piedra grabada contemporánea nos ha conservado un impresionante reflejo de estos textos de Tertuliano y nos muestra un maestro onocéfalo enseñando a dos discípulos (Fig. I). Una terracota de la misma época, de la colección del duque de Luynes, actualmente en el Louvre, representa igualmente a un doctor con cabeza de asno con un libro bajo el brazo.

Es efectivamente de este modo como representaban irrisoriamente los enemigos del cristianismo al Cristo enseñante: los eruditos Leclercq y Babelon están de acuerdo en afirmar que es a Cristo a quien hay que reconocer en ambas piezas arqueológicas[2].

Y he aquí el más conocido de todos los documentos referentes al asno como imagen irrisoria de Cristo: en el siglo III, con ayuda de un punzón, en uno de los muros del Palatino de Roma, se trazó el «Crucifijo de Alexamenes» (Fig. II), que representa a un hombre de cabeza de asno clavado en una cruz en forma de T, con los pies fijados en una barra transversal[3]. Es sabido que la forma del Tau griego, nuestra T, era la de una de las cruces patibularias de los romanos. Al pie del crucificado del Palatino hay un hombre que le manda el beso ritual de adoración; y debajo de este conjunto, se lee la inscripción:

ΑΛΕΖΑΜΕΝΟΣ CEBETTE ΘΕΟΝ

Alexamenos adora a su dios

1. *Ibid.*, *Aux Nations*. Véase la traducción de Genoude, T. II, p. 491.
2. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol II, col. 2.046.
3. BABELON, *Guide illustré du Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale*, p. 274.

Más allá, otra inscripción gráfica nos asegura que Alexamenos era cristiano: *Alexamenos fidelis* (Fig. III). El crucificado con cabeza de asno del Palatino, pues, es realmente la caricatura emblemática del divino crucificado del Calvario.

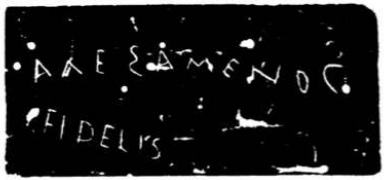


Fig. III.- La inscripción de Alexamenos en el Palatino de Roma.

También hay que reconocer al Salvador del mundo en las medallas-amuletos, probablemente de finales del Imperio romano, que llevan por un lado la cabeza de Alejandro Magno con el casco de cabeza de león, y por el otro un borriquito amamantado por su madre. Una de estas medallas, publicada en el siglo XVIII por Dom Montfaucon[1], lleva en efecto, bajo estos animales, la explícita inscripción que sigue:

D, N. IHV. XPS DEI. FILIUS.
Dominus noster Iesus Christus Dei filius
(Nuestro Señor Jesucristo, hijo de Dios.)

Fig. IV y V.- Reversos de medallas-amuletos con la efigie de Alejandro Magno.

Dom Leclercq cita muy adecuadamente, respecto de esta medalla, los reproches que San Juan Crisóstomo hacía a sus cristiano de llevar como talismanes medallas de Alejandro de Macedonia. La *Revue Numismatique* ha publicado varias monedas del tipo de la que dio Montfaucon[2] (Fig. IV y V); ésta, pues, no es una excepción desdeñable.

IV. EL ASNO ENTRE LOS OFITAS

En la misteriosa secta de los gnósticos ofitas, que adoraban a la serpiente, a este reptil lo representaban a menudo con cabeza de asno o de gallo o con una cabeza indeterminable, e ignoramos por completo qué significaba cada una de estas variantes. En una hematites grabada hacia el siglo II, vemos así al Yao onocéfalo, cuyas piernas están sustituidas por dos serpientes[3] (Fig. VI).

Fig. VI.- Yao de cabeza de asno. Piedra grabada del s. II aprox.

1. Véase especialmente GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Manuel d'Art chrétien*, p. 178, fig. 48. — Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol II, col. 2.044, fig. 585. — Rohault DE FLEURY, *Mémoire sur les Instruments de la Passion*, p. 65, etc.
2. *Revue numismatique*, (1857), Pl. VIII.
3. Cf. *Bulletin de l'Acad. des Inscriptions*, 1920, p. 147.

V. EL ASNO EN LAS LITURGIAS DE LA EUROPA MEDIEVAL

La Iglesia latina de la Edad Media, que tan acogedora fue con los humildes, quiso asociar el asno, más que ningún otro animal, con el ceremonial de sus fiestas populares.

Se le rendía homenaje en las «restituciones» españolas, con personajes vivos, de la huida a Egipto y del regreso de la sagrada Familia a Nazaret[1]; en los «Misterios de la Pasión» y de la Natividad, que se representaban un poco por todas partes, sobre todo en Francia, con la escena evocadora y previa de la entrada del Señor en Jerusalén; en las «Fiestas del Asno» que celebraban las regiones septentrionales francesas con la entrada del asno en las catedrales, cubierto de una capa en recuerdo del versículo de San Mateo donde se dice que en el día de Ramos los discípulos del Señor le llevaron el asna y el borriquito de Betfagé y «pusieron sus mantos encima[2]».

Estas ceremonias ingenuas que en tiempos de los capetos de Francia constituían la alegría del pueblo, excitaron la pobre inspiración de los descreídos de anteayer que no podían entenderlas en absoluto y que, por añadidura, amplificaban, deformaban o desnaturalizaban por completo los hechos de los que hablaban con el único objeto de ridiculizarlos.

En estas ceremonias se cantaba la famosa «*Prosa del Asno*», de la que la mayoría de los citados ironistas hablaban sin conocerla. Se debe a la pluma del docto Pierre de Corbeil, arzobispo de Sens, que murió en 1222.

Hela aquí, según el texto original del manuscrito de Sens:

Orientibus partibus
Adventavit asinus
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hez, Sir asne, hez!

El asno nos ha venido
de tierras de Oriente; es
bello, muy fuerte, muy apto
para llevar cargas.
¡Arre, Señor asno, arre!

Hic in collibus Sichem
Enutritus sub Ruben,
Transit per Jordanem,
Salit in Bethleem,
Hez, Sir asne, hez!

Este asno, ensalzado con Rubén,
en las colinas de Siquén,
pasó por el Jordán
y saltó en Belén.
¡Arre, Señor asno, arre!

Saltu vincit hinnulos,
Dromas et capreolos;
Super dromaderos
Velox madianeos
Hez, Sir asne, hez!

Más ágil que las crías
de ciervos y de cabritos;
más veloz que los
dromedarios madianitas.
¡Arre, Señor asno, arre!

Aurum de Arabia,
Thus et myrrham de Saba
Tulit in Ecclesia
Virtus asinaria.
Hez, Sir asne, hez!

El oro de Arabia,
y el incienso y mirra de Saba
ha traído hasta la Iglesia
la fuerza y virtud del asno.
¡Arre, Señor asno, arre!

1. Y en muchos de los *Autos sacramentales*, composiciones teatrales que incluso escribieron plumas como Lope y Calderón, y que pueden relacionarse con los «Misterios» medievales.
2. San MATEO, *Evangelio*, XXI, 7.

Dum trahit vehicula
Multa cum sarcinula,
Illius mandibula
Dura terit pubula.
Hez, Sir asne, hez!

Cuando tira de su vehículo
cargado de mucho equipaje,
su dura mandíbula
parte el pienso con esfuerzo.
¡Arre, Señor asno, arre!

Cum aristis ordeum
Comedit et corduum;
Triticum a palea
Segregat in area
Hez, Sir asne, hez!

La cebada en espiga
se come, y el cardo;
el grano de la paja
separa en la era.
¡Arre, Señor asno, arre!

Amen dicas, asine,
Jam satur ex gramine,
Amen, amen, itera;
Aspernare vetera
Hez, Sir asne, hez!

Di amén, oh asno,
Ya tienes hierba a saciedad.
Repite amén, amén;
Rechaza lo viejo caduco.
¡Arre, Señor asno, arre!

Hay que señalar enseguida que la *Prosa del Asno* nos transporta del siglo XX al año 1200, y que todo lo humano debe entenderse con la mentalidad de la época que lo ha creado. Félix Clément, que en los *Annales Archéologiques* [1] hizo un excelente estudio de esta célebre prosa, ve en ella como otros muchos medievalistas, entre ellos Didron, Barbier de Montault y Cousseau, una alegoría escrita siguiendo el enigmático gusto de las escuelas literarias de tiempos de Felipe Augusto, y en la que el Salvador se aparece a los avisados, como venido a nosotros desde Oriente, lleno de cualidades valiosísimas, como alerta y rápido mensajero de la salvación: todos los bienes le vinieron a la Iglesia por él, y también por él se aparta de los hombres el aplastante fardo de sus iniquidades; finalmente, más tarde, cribando el grano, separa a los elegidos de los malditos... Por velada que resulte, la alegoría crística de la *Prosa del Asno* es en sí menos oscura que la de la medalla antes estudiada en la que, bajo el pollino que mama de su madre, hay una clara inscripción que en cambio nos dice que hay que ver en él a «Nuestro Señor Jesucristo, hijo de Dios».

VI. EL SIMBOLISMO DEL ASNO EN EL TRADICIONISMO POPULAR

El sencillo pueblo cristiano no dudó en pedirle al asno que fuese para él un simpático emblema del Cristo Salvador. Honró con su leal simpatía al asno de Belén, al del viaje a Egipto, y a la asna y el pollino del triunfo, el día de Ramos.

Leyendas muy antiguas de Francia, Italia y España cuentan que el Salvador recompensó a la borrica y al pollino de su entrada gloriosa en Jerusalén permitiendo que de su sangre saliese la variedad de asnos grises que llevan dos líneas de pelos oscuros que forman una cruz en el lomo y los hombros: Collin de Plancy[2] y Félix Clément[3] se hicieron eco de estas tradiciones.

Ignoro de dónde sacaron estos autores sus informaciones, pero sé que el tradicionismo de nuestras regiones occidentales de Francia es más osado, y creo que igual de bien inspirado, cuan-

1. Félix CLÉMENT, *Annales archéologiques*, 1856, nº janvier-février.
2. Collin de PLANCY, *Dictionnaire infernal*, p. 32.
3. F. CLÉMENT, "L'Ane au Moyen-âge", *Annales archéologiques*, T. XV, L. VI (1855), p. 383.

do hace del asno gris marcado con la larga y oscura cruz dorsal un emblema del Salvador que lleva a hombros la cruz de su suplicio: en la primitiva Iglesia de Egipto se hacía una comparación análoga en el caso del escarabajo en cuya espalda el coselete y los élitros dibujan un Tau, T.

Las leyendas húngaras fuerzan incluso singularmente los textos evangélicos cuando cuentan que las rayas dorsales y cruciformes del asno gris las trazaron en el Calvario los chorros de sangre divina[1].

Añadamos en contrapartida que en ciertas regiones de Irlanda, la gente pretende que las rayas del lomo del asno son las huellas de los golpes de los bastonazos que Jesús le tuvo que dar a su indócil montura[2].

Pese a esta divergencia, el asno fue entonces y sigue siendo todavía en el tradicionismo popular una indiscutible evocación del triunfo del Salvador o de las humillaciones y las vejaciones que sufrió en el atroz camino del Calvario. Y estas leyendas son una prueba más del inmenso amor de nuestros padres por ese Redentor generoso cuya conmovedora imagen y cuya carne memorial han querido reconocer en tantos seres y en tantas cosas.

A causa de su papel histórico de montura de Jesucristo, el asno recibió del pueblo en algunos países de influencia helenística el calificativo, por lo demás adecuadísimo, de *Cristoforos*, Portador de Cristo (de donde viene el nombre Cristóbal). Era el nombre que también en estas regiones se daba muy antiguamente a los hombres santos que llevaban a sus contemporáneos la doctrina y el espíritu de Cristo.

Un ejemplo: a comienzos del siglo IV, la dama Valeria, al escribir al venerable Pafnucio, hegúmeno de un monasterio de Egipto, comienza así: «Al veneradísimo portador de Cristo, ornado de toda virtud, Apa Pafnucio, Valeria[3]».

Desde muy pronto se hizo una asimilación ingenua entre el guerrero romano Cristoforo, nuestro san Cristóbal, portador de Cristo en el sentido espiritual, y el asno cristoforo del día de Ramos, hasta el punto de que se representaba al santo con una cabeza de asno que pronto degeneró y parece ser que dio origen a aquella leyenda relatada en el *Menologio de Basilio II*, (976 a 1025) que pretende que, antes de su conversión al cristianismo, San Cristóbal se veía afligido de tener la cabeza de perro, que luego se humanizó. En este Menologio se ha basado el erudito Gaidoz para establecer el título de un interesantísimo estudio sobre el San Cristóbal de cabeza de perro[4].

En realidad, en la imaginería antigua de Grecia, del valle del Danubio, de Rusia, de Armenia, de Escandinavia y de Irlanda, se encuentra al santo provisto de cabezas muy imprecisas, algunas de cuyas partes recuerdan al asno, al caballo, al perro, al ternero... Al reproducir el dibujo que adjunto, dice el propio Gaidoz que la cabeza es más de caballo o de asno que de perro[5] (Fig. VII). Otra imagen también reproducida por él tiene más bien un aire con perfil de cabeza de ternero, pero las orejas son largos pabellones de asno (Fig. VIII). Estos iconos se encontraban todavía en 1924 en el Museo histórico de Moscú.

1. Véase A. DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, Éd. Durand-Lauriel, T. I, p. 412 (nota).
2. *Ibid.*, *Op. cit, loc. cit.*
3. Cf. A. D'ALÈS, "Les correspondants de l'Abbé Paphnuce", *Revue des Questions Historiques*, 1925, pp. 110-118.
4. GAIDOZ, en *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1924, pp. 192-218.
5. *Ibid.*, p. 200.

VII. LA QUIJADA DE ASNO CON QUE SANSÓN SE HIZO UN ARMA

Cuenta la Biblia que Sansón, juez de Israel, tomando un día una quijada de asno que había en el suelo, se hizo con ella un arma con la que mató o puso en fuga a los filisteos que lo atacaban[1]. Este episodio lo sitúa el relato bíblico en el lugar llamado *Lejí*, palabra hebrea que significa «quijada».

Pues bien, después de este combate, encontrándose Sansón agobiado por el calor y la sed, rogó a Dios que hiciese salir una fuente de una cavidad de la roca de *Lejí*, nos cuenta el texto hebreo de la Biblia. Bebió el héroe a grandes tragos del agua de aquella fuente, y gracias a ella recobró el descanso y el bienestar. La *Vulgata*, al traducir la palabra hebrea *makthesh*, cavidad, por «alveolo dental», daba con ello la traducción evidentemente falsa que sigue: «Dios hizo salir del alveolo dental de la quijada (*lejí*) una fuente...»[2]

Fig. VII.- San Cristóbal de cabeza de asno, según *Atlantis*, T. VI (1932), nº 46, p. 8 (Icono del Museo Histórico de Moscú).

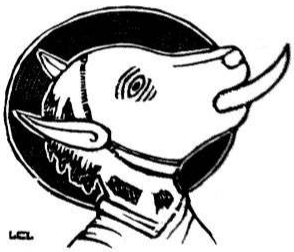


Fig. VIII.- Cabeza animal de un San Cristóbal del Museo Histórico de Moscú.

Los místicos de antaño no tenían en cuenta más que la traducción latina de la *Vulgata*, y, equivocadamente si se quiere, a esa fuente que dio el solaz tras la victoria al héroe de Sorá la convirtieron en una de las figuras simbólicas de Jesús, justo remunerador que da al cristiano fiel, tras los combates de la vida, la recompensa de su esfuerzo en «un lugar de frescor, de luz y de paz[3]».

Y ello responde también a esa necesidad que han tenido los místicos de buscar por todas partes, en todas las épocas y bajo todos los cielos los emblemas del Salvador.

VIII. EL ASNO MÚSICO, EMBLEMA DEL ABSURDO

El medievo occidental, contra lo que se ha dicho, no inventó ese motivo grotesco con el que adornó tantas iglesias importantes: un asno que toca la lira, el arpa o la viola. Ya los antiguos egipcios habían representado en sus papiros asnos de pie sobre las patas

1. *Jueces*, XV, 14-20.
2. Véase C. CRAMPON, *La Sainte Bible* (traducción a partir del texto hebreo), p. 261, nota.
3. Por ejemplo, véase en *La Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ, d'après les visions d'A. Cath. Emmerich*. Traducción de Brentano. Ed. Casterman, T. V, p. 176.

posteriores y tocando la gran arpa[1]. Y Fedro describe la lastimosa turbación de un asno cuando encuentra una lira abandonada en un prado[2]. Émile Mâle, por lo demás, ha expuesto muy bien el pensamiento de Fedro[3].

Fig. IX.- El asno músico en una placa caldea. Según L. Abensour, *Op. cit.*

Varios milenios antes de nuestra era, los caldeos representaban este tema satírico que aparece en una placa decorada encontrada en las recientes excavaciones de Ur, la patria de Abraham[4] (Fig. IX).

En Occidente, el asno musical representa sobre todo el Absurdo. Ya en el siglo XII, Philippe de Thaun escribía de los pretenciosos ridículos que son ineptos e incapaces «*cum li asnes a harper*», como los asnos para tocar el arpa[5]. Es absurdo, en efecto, pensar siquiera un instante que un asno pueda acariciar armónicamente con su casco las cuerdas de un arpa, un laúd o una cítara.

Es absurdo pensar que un asno pueda tener una cátedra de retótica o de teología; y la Edad Media, en sus caricaturas, hizo reaparecer, pero en otro sentido que en los primeros tiempos cristianos, los doctores eclesiásticos o civiles con robustas orejas de asno.

Es absurdo pedirle a un asno que se muestre encantadoramente educado y les enseñe a la gente rústica las maneras y buenos modos de la ciudad; de ahí el borriquito que hace una tosca reverencia en las torrecillas de la iglesia abacial de Saint-Denis-en-France[6]; y de ahí también, más tarde, la sabrosa fábula del genial tradicionista La Fontaine, *El Asno y el Perrito.*

En el campo de la espiritualidad medieval, el Absurdo que daña a las almas es tan sólo la acción de un agente infernal que se llama el Demonio del Orgullo y de la Testarudez.

El asno músico se ve en la catedral de Chartres y en la de Nantes, en la iglesia del Saint-Sauveur de Nevers y en muchas otras de Borgoña, en Brioude, en Saint-Benoît-sur-Loire, en Aulnay de Saintonge (Fig. X), etc. A veces, el asno es sustituido por una cabra o por un cerdo, pero en tales casos, aunque varíe el animal, permanece el significado simbólico.

Fig. X.- El asno músico de Aulnay de Saintonge. Croquis de viaje.

1. Cf. G. Le Bon, *Les premières civilisations*, p. 336, fig. 196.
2. Fedro, *Fabulas*, Apénd. XIV.
3. Véase Émile Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 339.
4. Cf. L. Abensour, "Une visite aux fouilles d'Ur", *Le Miroir de Monde*, T. II (1931), nº 73, p. 94.
5. Philippe de Thaun, *Le Livre des Créatures.*
6. Véase Félicie d'Ayzac, *Revue de l'Art chrétien*, T. XX, p. 83.

IX. EL ASNO EN LA EMBLEMÁTICA DEL MAL

En el simbolismo de los vicios, el asno, por mano de los artistas y en la pluma de los escritores, ha servido generosamente a Satán, «señor de todo mal». Ya mucho antes de nuestra era, Grecia y Roma habían hecho del garañón la montura de los faunos, de los sátiros y de Sileno, dios o semidiós del más bajo desenfreno y de los borrachos. Así nos lo representan los frescos de Pompeya[1] y muchos otros documentos de menor tamaño.

El medievo cristiano hizo del asno el símbolo de la inteligencia relativa que no quiere dejarse convencer por la Verdad. Por eso los alemanes de Westfalia se lo dieron como emblema a Santo Tomás, el incrédulo[2]. Entre los antiguos, el mito de Midas concordaba en cierto aspecto con este simbolismo de la ininteligencia ciega y obstinada.

Emblema también de la Obstinación y de la Ignorancia, el asno sirvió en la imaginería medieval de montura del demonio de la Pereza. Así lo vemos en los numerosos desfiles de los pecados capitales personificados[3].

Por otra parte, el asno bermejo representaba a veces directamente al Espiritu del Mal. De un hombre malo y peligroso se dice todavía en muchos países que «es un asno rojo». Egipto inmolaba antaño asnos bermejos a los dioses del mal Set y Tifón. Todo el Oriente Próximo y la India[4] han relacionado el asno bermejo con el Mal; y algunas leyendas occidentales de brujería nos dicen que Satán se encarna a veces en el cuerpo de los asnos rojos; ¡suerte que los asnos verdaderamente rojos son rarísimos!

En la Cábala, la estrella maldita Remfam, estrella de cinco puntas presentada apuntando hacia abajo, que es un emblema de Lucifer, dice Éliphas Lévy, lleva entre las puntas, al natural o estilizada, la cabeza del asno[5] (Fig. XI).

Fig. XI.- La estrella Remfam de la Cábala, muy estilizada. Según É. Lévy, *Op. cit.*

Este astro del infierno recuerda a la estrella cuya reproducción se encuentra más arriba, en el capítulo del simbolismo del Macho Cabrio. Ésta lleva la cabeza de este animal en vez de la del asno.

Estos detalles son poco conocidos, y a fin de cuentas el pobre asno no puede quejarse demasiado del pasado cristiano, que no ha ignorado ni sus servicios evangélicos ni sus cualidades propias, y que tan sólo lo ha empleado en mal sentido conservándole rasgos que ya lo marcaban en el simbolismo de antes de nuestra era.

1. Véase H. Roux, *Herculanum et Pompei*, T. VIII, pl. 55 y 58.
2. A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique*, Éd. Durand-Lauriel, p. 385.
3. Émile Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen-âge en France*, p. 330, fig. 181 y p. 341, fig. 192.
4. Véase René Guénon, "Seth", *Le Voile d'Isis*, T. XXXVI, (142), p. 592.
5. Cf. E. Levi, *Les Mystères de la Kabbale*, edición de 1920, p. 51.

QUINTA PARTE

LOS ANIMALES SALVAJES

CAPÍTULO VEINTINUEVE

EL ONAGRO

I. EL ONAGRO EN LA NATURALEZA Y ENTRE LOS ANTIGUOS

El *Onagros* de los griegos es el *Asinus Africanus* de nuestros naturalistas, distinto del hemíono de Cuvier y de nuestros asnos domésticos. Cubierto de un manto gris más o menos claro, el onagro es más elegante, más ligero y más rápido que el asno vulgar. En la Turquía asiática, y más particularmente, dice Buffon, en la región de Basora, los onagros «llevan una raya de pelos que va desde la cabeza hasta la cola»; es la línea mayor de la cruz dorsal de la que hemos hablado en al caso de los asnos grises de especies domésticas. El onagro es un gracioso cuadrúpedo de carácter independiente y espantadizo que nunca ha querido dejarse dominar por la mano de los hombres.

Los onagros se encuentran en estado salvaje por toda la zona oriental del Africa del Norte y en el Asia occidental, sobre todo en Capadocia, nos dice Estrabón[1], pero también en Libia, en Numidia, en Arabia y hasta en Persia, donde no hace mucho todavía apreciaban más su carne que la de todas las demás piezas de caza mayor[2]; de su piel hacían los mediterráneos orientales el más hermoso cuero «de zapa»[3].

Los antiguos tuvieron al onagro en gran estima: entre los griegos lo encontramos relacionado con el culto del dios del esplendor cuyo solo nombre es ya una evocación de la belleza pura y radiante, el Apolo hiperbóreo; a él, dice Píndaro «los mortales ofrecían magníficos sacrificios de asnos salvajes, animales altivos y fogosos que los hiperbóreos le ofrecían con gozo[4]».

Es muy posible que se tratase también del onagro, y no del asno doméstico, en algunos de los sacrificios que hemos citado en el capítulo dedicado a este último animal.

Sea como fuere, sabemos que la mitología caldea mostraba al Sol, viniendo a la tierra, a cada aurora, llevado en un carro tirado por onagros, los únicos animales que el hombre no puede domar, decían los Magos, y así nadie puede detener el carro solar en su avance diurno[5]: la nube puede velarlo un instante para los hombres, pero el astro prosigue en una inalterable serenidad su espléndido itinerario.

La imaginación de los antiguos atribuyó al onagro virtudes singulares: en Asia se consideraba que su carne y su sangre dotaban de singular vigor a aquel que se alimentaba de ellas;

1. Estrabón, *Geografía*, XII, 2-10.
2. *Voyage d'Adam Oléarius*, Paris 1656, T. I, p. 511.
3. Buffon, *Histoire Naturelle*, Paris, An. VIII, T. XXII, p. 308.
4. Píndaro, *Pyth.* X.
5. Véase Bigourdan, *L'Astronomie*, p. 40.

en Arabia buscaban en su cabeza una piedra maravillosa que preservaba de las picaduras venenosas y curaba de los venenos; el casco de sus pezuñas, además, entraba en la farmacopea más o menos mágica de los antiguos pueblos de Oriente Próximo, y nos dice Plinio que es el único que resiste a la acción disolvente del agua del Éstige, el río infernal[1].

Sin embargo, los antiguos dotaron gratuitamente al onagro de cierto número de defectos imaginarios, además de los que realmente tiene, y más adelante veremos el partido que en perjuicio del hermoso animal sacaron los simbolistas.

II. EL ONAGRO EN LOS LIBROS BÍBLICOS

Palestina se encuentra situada demasiado en el centro de la tierra de los onagros para no encontrar su nombre en las páginas de sus Libros sagrados. El *Génesis* compara con el espíritu de independencia altiva y con el orgulloso carácter salvaje del onagro el carácter de Ismael, hijo de Agar[2].

Job hace hablar así al Eterno:

«¿Quién ha lanzado pues al onagro en libertad; quien ha roto los lazos de ese asno salvaje a quien he dado el desierto por mansión y los altiplanos salados por morada? Desprecia las ciudades y su tumulto, no conoce la voz de un amo y recorre las montañas en busca de pastizales[3].»

David, cantando los arroyos y sus fuentes, nos dice en sus *Salmos*: «El Señor hace brotar en los valles los manantiales, por entre las laderas de las montañas. Allí beben todos los animales del campo, y allí los onagros matan su sed[4]».

Finalmente, el profeta Oseas nos muestra al onagro distante y solitario: «El onagro vive apartado», dice simplemente; y son estas tres palabras las que han unido al Salvador, en el simbolismo cristiano, el orgulloso aislado de los desiertos[5].

Al margen de los textos sagrados, e informado para el caso en las tradiciones judías, cuenta Tácito que, en la travesía del desierto egipcio, sufría el pueblo de Israel una sed terrible, cuando de pronto apareció una manada de onagros y condujo a Moisés y su pueblo hasta unas fuentes de agua fresca[6].

III. EL ONAGRO EN EL SIMBOLISMO LITERARIO DEL CRISTIANISMO

La obra más antigua de simbolismo cristiano, el *Physiologus*, escrito tal vez en el siglo II, es severo con el onagro, y los *Bestiarios* de la Edad Media, que se inspiran en él, nos muestran al asno salvaje lleno de defectos: lo convierten en emblema de la Pereza por-

1. PLINO, *Historia Natural*, XXX, 53.
2. *Génesis*, XVI, 12.
3. *Job*, XXXIX, 5-9.
4. DAVID, *Salmos*, c. IV (Vulg. 103), 10-12.
5. OSEAS, *Profecía*, VIII, 9.
6. Cf. TACITO, *Historia*, Lib. V, 3.

que prefiere, dicen siguiendo a los antiguos, las noches largas a los días largos; no es el onagro el único animal de los desiertos ardientes que tiene este gusto, si es que lo tiene. Con todo, es probable que a la trasposición de este carácter simbólico del onagro al asno doméstico se deba el hecho de que éste se convirtiese para los occidentales en emblema de la Pereza.

«El onagro, dice el *Bestiario* de Philippe de Thaun, escrito en el siglo XII,

prefiere la duración
de la noche a la del día»

Guillermo de Normandía, apoyándose en Plinio, San Isidoro y otros autores antiguos[1], hace del onagro el emblema de los más crueles celos familiares[2].

El dominico Vincent de Beauvais nos dice que al onagro, «cuando aspira los aires del viento», hay que considerarlo imagen del Orgullo, y que también lo es del Espíritu de las tinieblas a causa de su afición a las noches largas. Remitiéndose incluso a la autoridad del autor árabe Iorath, dice Vincent que el onagro, como lamenta la llegada de la aurora al terminar las tinieblas nocturnas, clama a los cuatro puntos del horizonte, y ve en ello la imagen del desespero de Satán cuando ve que, con el advenimiento de Cristo, se alza la luz de Dios[3].

Para otros autores del medievo, el onagro saciado que descansa en la serenidad de las soledades es «emblema de aquellos que han hallado en el Evangelio la saciedad de su alma[4]».

El onagro también fue símbolo de Libertad[5] y de Independencia, o incluso de Indocilidad, pues «la fiera bestia de los desiertos» no ha soportado nunca ni bocado, ni silla, ni albarda. Sólo un hombre, cuenta la leyenda hagiográfica, logró domar al menos una vez un onagro, San Heleno, hegúmeno de un monasterio del Egipto cristiano, que, «por gran milagro», cargó a uno de estos animales con provisiones para su casa conventual...[6]

Finalmente, y este es el más feliz de los conceptos referentes al onagro, algunos glosadores, apoyándose en el texto antes citado del profeta Oseas, vieron en el aislamiento voluntario de este animal en los lugares más solitarios la figura emblemática de Jesús en su retiro del desierto montañoso[7], durante el cual, nos dice San Marcos, vivió «entre los animales salvajes[8]».

Por extensión de ideas, el onagro se convirtió también en imagen espiritual del eremita cristiano, del recluso que, como él, vive solo consigo mismo, del meditativo cuya alma, noche y día, no conversa más que con Dios mediante una constante y total unión de pensamiento y que, a cambio, recibe del Cielo las inspiraciones de elección que en palabras de un texto sagrado promete Dios al alma favorecida: «Ven a la soledad, y allí hablaré yo a tu corazón».

1. PLINO, *Historia Natural*, XLIV; SOLINO, *Poly. histor.*, XXVII; San ISIDORO, *Origenes*, XII, 1; OPIANO, *Cineget.* III, etc.
2. Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, XXI, de *l'Ame sauvage*. Edición Hippeau, pp. 140 y 250.
3. Véase Vincent DE BEAUVAIS, *Le Miroir historial*, Liv. XIX, 194.
4. L. CLOQUET, *Elements d'Iconographie chrétienne*, p. 332. – F. D'AYZAC, en *Revue de l'Art chrétien*, 1863, p. 403.
5. DIDRON, *Annales archéologiques*, 1855, p. 368.
6. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 348.
7. San MATEO, *Evangelio*, IV, 1. – San LUCAS, *Evangelio*, IV, 1.
8. San MARCOS, *Evangelio*, I, 23.

IV. EL ONAGRO EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Fig. I.- El onagro en una baldosa de Santa Mónica, en Cartago.

Las representaciones del onagro en la iconografía cristiana son extremadamente raras. Pero lo vemos indiscutiblemente en una baldosa de la iglesia de Santa Mónica, en Cartago[1] (Fig. I). Aparece también representado toscamente en el cierre de un loculus de la catacumba romana de Domitila, donde interpreta el nombre del difunto, *Onager*.

Para documentación más abundante, habría que buscar entre los coptos lo referente a la iconografía de San Heleno, antes citado.

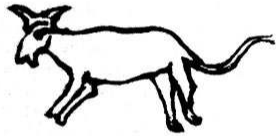


Fig. II.- El onagro en una inscripción funeraria, en Santa Mónica de Cartago, siglo IV. Cf. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Bullet. de la Soc. des Antiq. de France*, 1916, p. 356.

1 Cf. *Bullet. de l'Acad. des Inscriptions*, 1906, p. 356.

CAPÍTULO TREINTA

EL CIERVO

I. EL CIERVO COMO EMBLEMA DEL CRISTO COMBATIENTE

El Ciervo es uno de los animales simbólicos que fueron aceptados de manera más segura desde los primeros tiempos como imagen alegórica de Jesucristo y del cristiano, su discípulo.

Por esta razón, el *Comentario del Physiologus*, de San Epifanio, el obispo de Salamina que vivió de 310 a 403, consagra al ciervo uno de sus veintiséis capítulos, donde entre datos a menudo discutibles o falsos procedentes de los naturalistas griegos y romanos, leemos desarrollos de exégesis religiosa. Y las ideas referentes al ciervo que el mundo antiguo presentaba al nuevo simbolismo cristiano podían servir admirablemente para el fin anagógico y didáctico que éste perseguía alcanzar.

En efecto, naturalistas y poetas antiguos como Plinio[1], Teofrasto[2], Jenofonte[3], Eliano[4], Marcial[5], Lucrecio[6] y tantos otros presentan el ciervo como particular e implacable enemigo de todas las serpientes, a las que persigue en su odio hasta bajo tierra.

Como todos los citados autores, Marcial y Plutarco añaden que el ciervo, con el aliento de sus narices –otros dicen que de su boca– hace salir las serpientes de sus moradas subterráneas y que entonces las devora, adquiriendo con ello una nueva juventud.

Y precisa Plutarco que el ciervo es notable por el talento que posee de hacerse con los reptiles, y proclama que es su enemigo más encarnizado[7].

Como eco de esta antigua creencia, reproduzco aquí un mármol romano del Museo de Nápoles[8] que nos muestra el combate del ciervo contra la

Fig. I.- Mármol del Museo de Nápoles. Arte romano precristiano.

1. PLINO, *Historia Natural*, VIII, 50.
2. TEOFRASTO, *De Causis Vegetationis*, Lib. IV, 10.
3. JENOFONTE, *Geopónicas*, XIX, 6.
4. ELIANO, *Historia de los Animales*, XI, 9.
5. MARCIAL, *Epigramas*, XII, 19.
6. LUCRECIO, Op., VI.
7. PLUTARCO, *Las Animales más inteligentes*, XXIV.
8. Cf. M. ALBERT, en *Revue archéologique*, 2e série, T. XLII (1881), p. 93.

serpiente (Fig. I): presa de la vigorosa contracción del reptil que se enrosca a su alrededor, el noble animal ha caído de rodillas, pero ha podido coger la cabeza de su enemigo y la aplasta entre sus dientes; cesa entonces el abrazo que lo oprimía, se levanta victorioso: eso es lo que indica tanto el movimiento de la pata derecha delantera como la agitación de la cola de la serpiente.

En realidad, por lo que se refiere al antagonismo de estos dos animales, los antiguos no hicieron sino traspasar a nuestro ciervo de Europa las costumbres de animales orientales de especies emparentadas con él.

Parece ser que en Afganistán existe realmente una variedad de cérvidos o cápridos que combaten a las serpientes y que a menudo incluso las devoran. Los persas llaman a estos animales *pausen*[1]. Los últimos mazdeos de esta región ven en el duelo del *pausen* y la serpiente la imagen alegórica de la lucha victoriosa del principio bueno, Ormuz, contra el principio malo, Ahrimán.

Y como el *pausen* suele encontrarse atacado de cálculos biliares o vesiculares, lo matan para obtenerlos como preciados talismanes contra la picadura de las serpientes y escorpiones del Peishawar.

Citando este pasaje del historiador hebreo Josefo, muerto hacia el año 95 de nuestra era: «los ibis cogen las serpientes y las devoran como hacen los ciervos[2]», Boissier observa que sólo una especie de cérvidos parece tener ese particular apetito. Es, dice, el *Corzo odorífero*, o *Ciervo almizclero*, que vive en Asia. Su olor aturde al reptil, que no se defiende, ni huye, y se deja matar por su implacable adversario[3].

A partir sobre todo del siglo IV, todos los escritores místicos se apoderan de los instintos del ciervo almizclero y del pausen para concedérselos gratuitamente a nuestro ciervo de Europa, y convertirlo así en un oportuno emblema de Jesucristo. Citemos, de esa época, a San Ambrosio y San Agustín; en el siglo V, San Eucher de Lyon; más tarde, San Bernardo, San Buenaventura, San Bruno de Asti, Hugo de San Víctor y otros. Para ellos, el ciervo emblemático era imagen de Cristo aplastando con el pie o con los dientes la cabeza de la potencia infernal. Así nos lo muestra un mosaico de San Clemente de Roma, en el que, al pie de la cruz, vemos la serpiente que forma un círculo en el centro del cual hay un ciervo que se inclina hacia su cabeza para aplastarla entre sus dientes.

Sobre todo los *Bestiarios*, esos extraños y valiosos escritos derivados del antiguo *Physiologus*, aplaudieron este simbolismo atribuido al ciervo, y lo repitieron unánimemente:

«No debemos dejar en el olvido
El dicho, ni el significado
Del ciervo, que extrañamente obra
cuando se come a la culebra...»

dice el *Bestiario Divino* de Guillermo el Normando (siglo XII), que agrega:

Así hizo Nuestro Señor
Jesucristo, nuestro Salvador
Cuando rompió las potencias del infierno,
Y al Diablo aplastó con el pie[4].

1. Cf. M. Karl, "Les afghans", *Revue du Monde catholique*, T. VI (1880), nº 33, p. 401.
2. Josefo, *Antigüedades judaicas*, II.
3. Cf. Boissier, "Les cerfs mangeurs de serpents", *Revue archéologique*, 4e série, T. IX, 1907, p. 224.
4. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*. Ed. Hippeau, pp. 277-278.

Los escritos especiales de esta época medieval insisten sobre todo en el ingenioso medio que dicen que emplea el ciervo para forzar a su enemigo a salir de su tenebrosa guarida.

Escuchemos al *Bestiario* en prosa de la Biblioteca del Arsenal:

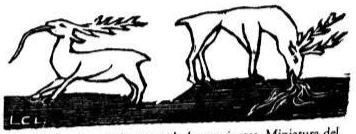


Fig. II.- Los ciervos destruyendo las serpientes. Miniatura del *Bestiaire divin*, de la Biblioteca del Arsenal de París. Siglo XIII.

«El ciervo es un animal con gran sentido... de tal modo que, si encuentra una serpiente en un agujero, va y se llena de agua la boca y la derrama allá donde se encuentra escondida la serpiente, y toma entonces a la serpiente mediante el espíritu que el ciervo tiene en su boca, y la saca fuera, y la pisotea y la mata. Y así, cuando nuestro Señor Jesucristo ve al diablo habitando en la humana nación, derrama en nosotros la fuente de sabiduría...»

Por otra parte, un escrito de la misma época, pero del otro extremo de la cristiandad, el *Bestiario Armenio*, cuya traducción publicó el P. Ch. Cahier, S.J., nos dice:

«El ciervo es el enemigo de la serpiente. La serpiente, para evitarlo, va a esconderse en el agujero de una roca. Pero el ciervo se llena de agua la boca y va a echarla por la hendidura en la que se ha refugiado el reptil. Si la serpiente, obligada a retirarse, llega a salir del agujero, enseguida la despedaza el ciervo; si se queda tampoco se libra de morir, pues se ahoga.

»Así mató también nuestro Salvador al demonio, al gran dragón, tanto mediante el agua celestial que tenía origen en su divina sabiduría, como por su inefable virtud. La serpiente invisible no puede resistirse contra un agua de esta naturaleza, sino que perece enseguida[1].»

El propio sabio jesuita advierte oportunamente que los autores del medievo aplicaron al ciervo que expulsa de este modo a la serpiente de su agujero la palabra de San Pablo[2]: «*El Señor Jesús exterminará al impío con el aliento de su boca*[3]».

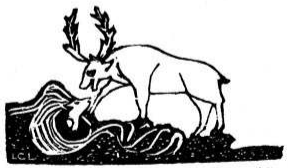


Fig. III.- El ciervo forzando al reptil en su escondrijo. Miniatura del *Bestiaire divin* del Arsenal.

Doy junto a estas líneas (Fig. II) un motivo sacado de una miniatura de un manuscrito medieval del *Bestiario Divino* de Guillermo de Normandía, en la que vemos por una parte a un ciervo echando el agua de la boca en el agujero del reptil, y al lado el ciervo rompiéndole la cabeza entre los dientes.

Otra miniatura de la misma fecha, del manuscrito del *Bestiario del Arsenal*, nos muestra al ciervo que acaba de inundar la guarida de la serpiente-dragón y que se dispone a romperle la cabeza[4] (Fig. III). Aquí la serpiente parece haberse sustituido por una especie de lagarto crestado, lo que es lo mismo, porque en la emble-

1. C. Cahier "Du Bestiaire", *Nouveaux mélanges archéologiques*, 1874, p. 136.
2. San Pablo, *II ª Epístola a los Tesalonicenses*, II, 8.
3. Cf. C. Cahier, "Bestiaires", *Mélanges archéologiques*, T. III, p. 267.
4. *Ibid.*, T. II, Pl. XXII.

mática medieval ofidios y saurios suelen codearse generalmente en la misma maldición, salvo a veces la serpiente y el dragón en raros aspectos, y la benéfica hidra del Nilo.

* * *

Haciendo así del ciervo uno de los emblemas del Cristo combatiente, los antiguos hicieron del agua que saca de la boca para hacer salir a su adversario la imagen alegórica de la Palabra victoriosa del Salvador, de su Verbo; por eso tras haber descrito el gesto del ciervo, Guillermo el Normando añade que nuestro Señor, en el curso de los siglos, matará al diablo traidor mediante el espíritu que constantemente manará de su boca bienaventurada...[1] Y muchos de los autores espirituales que hemos citado comentaron también esta relación entre el agua bucal del ciervo y la divina Palabra del Salvador.

II. EL CIERVO EN LOS MISTERIOS ANTIGUOS, LAS VANAS OBSERVANCIAS Y LAS SUPERSTICIONES

De las antiquísimas ideas que acabamos de ver que sirvieron de base al simbolismo cristiano del ciervo nacieron, antes y después del trasplantamiento de estas ideas al ámbito cristiano, las numerosas variedades de talismanes y amuletos formados de los «despojos» del ciervo.

Las liturgias de los «misterios» antiguos ya habían consagrado la piel de los cérvidos, considerada una especie de ropaje ritual de purificación que acercaba al misté a la divinidad y lo hacía agradable a ésta. En Grecia, los que celebraban los ritos de Dionisos se cubrían con pieles de ciervo, y Nono nos muestra a ese dios vestido también de este modo[2]. En los misterios de Ceres, que se celebraban en Eleusis, se sacrificaban cervatos y cabritos, y los mistés iban cubiertos de pieles de estas jóvenes víctimas[3].

De estos ritos religiosos y de las relaciones hostiles de los ciervos con los reptiles peligrosos nacieron prácticas que eran propias o de una farmacopea todavía mal definida o de conceptos puramente vanos y supersticiosos.

En el siglo I de nuestra era, Plinio aconsejaba seriamente como refugio seguro contra las serpientes el dormir sobre una piel de ciervo, o untarse cuajo de un cervato matado en el seno de su madre[4].

Más adelante, el autor asegura que el olor del cuerno quemado de ciervo aleja a las serpientes[5]. Y Varrón, por su parte, nos dice que los romanos contemporáneos suyos quemaban la misma sustancia alrededor de los gallineros y lugares de cría de ganado menor para preservarlos de los reptiles[6]. Lucano dice lo mismo[7].

1. *Le Bestiaire divin*, Ed. Hippeau, p. 279.
2. NONO, *Dionisíacas*, IX.
3. ELIANO, *Historias diversas*, III, 42.
4. PLINO, *Historia Natural*, VIII, 50, y XXVIII, 42.
5. *Ibid., Op. cit.* L. VIII, XLIX.
6. VARRÓN, *De Re rustica*, III, 9.
7. LUCANO, *Farsalia*, IX.

Los antiguos tuvieron en gran estima una piedra de orfebrería rubia como la piel del cervato y la consagraron a Dionisos. Nuestros ingenuos autores del medievo cuentan que esta piedra, «que es muy querida por los reyes», se forma en Oriente en los ojos de los ciervos... Jean de Cuba, que escribe en el siglo XV, nos dice que estos animales «entran en un río donde se sumergen hasta la cabeza, hasta que sienten la virtud del veneno (de las serpientes que han devorado) separada. Mandan al suelo una lágrima, la cual se coagula hasta el tamaño de una nuez y se seca: y una vez caída, cuando salen del río, tal cual es encontrada: la cual es llamada terriáculo de los venenos[1]».

En la India, los antiguos brahmanes empleaban el cuerno calcinado de ciervo para hacer un conglomerado que llamaban «piedra serpentina», y que decían que protegía contra los «reptiles»[2]; lo cual está relacionado con la utilización con idénticos fines de los cálculos del hígado del *pausen*, de los que hablábamos antes.

Félicie d'Ayzac ha citado en el caso de Francia toda una serie de objetos de este tipo: amuletos de cuerno y de dientes de ciervo, vestiduras de pelo o de cuero, drogas compuestas de grasa, de médula o de sangre de ciervo mezcladas con estragón, ajedrea, mirto, etc. Todo ello como protección contra los animales venenosos[3].

En su célebre obra *La Vénerie*, Jacques de Fouilloux daba también, en 1568, una serie de remedios obtenidos del ciervo contra distintas enfermedades y heridas, y sobre todo contra los venenos[4].

Una fórmula mágica de conjuro, sin duda muy antigua, sacada del tradicionismo suizo[5], citada por Boissier[6], tenía el mismo objeto al que podían apuntar también los medallones y joyas antiguas que llevan la imagen del ciervo, y cuyo carácter religioso y cinegético no es demasiado aparente (Fig. IV y V).

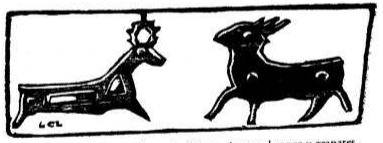


Fig. IV y V.- Broches en forma de Ciervo. Angers, bronce y granates. Poitiers, bronce y malaquitas.

No hace falta decir que aquellos de estos objetos que son imágenes del ciervo y que pueden haberse llevado o considerado en condición de imágenes de Cristo, estarían en perfecta consonancia con la piedad cristiana más ortodoxa: no es imposible que tal pensamiento se asociase por ejemplo a los broches merovingios de las Fig. IV y V, y sobre todo al ciervo que hacia la misma época se talló en la corona de base, la «muela», de una enorme cornamenta de ciervo; unos agujeros de sujeción permitían fijar este medallón a la ropa de un vestido o al cuero de un tahalí[7] (Fig. VI).

1. Jehan de CUBA, *Hortus sanitatis*, Ed. de Antoine Vérard, 1491, f° DDiii.
2. Cf. P. FEIJOO, *Lettres érudites*; En LANDRIN, *Dicctionnaire de Minéralogie*, p. 335.
3. F. D'AYZAC, "Iconographie du Cerf", *Revue de l'Art chrétien*, T. VIII (1864), p. 543.
4. J. DU FOUILLOUX, *La Vénerie*, XV.
5. *Archives suisses des Traditions populaires*, 1908, Liv. 2, p. 109.
6. BOISSIER, *Revue archéologique*, 1908, p. 424.
7. Véase L. CHARBONNEAU-LASSAY, en *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, de los Benedictinos de Farnborough, Fasc. 102-103, col. 2-551.

Agreguemos aquí que si bien el ciervo cura a los otros después de su muerte, se cura a sí mismo durante su vida: los antiguos, en efecto, nos aseguran que le debemos el conocer la hierba maravillosa que cura todas las heridas, el *Dictame*: «El ciervo atravesado por la flecha,

Fig. VI.- Disco de cuerna de ciervo, procedente del primer cementerio cristiano de Loudun (Vienne). Época galofranca. Colección del autor.

Fig. VII.- El cervatillo en la mano de Apolo. Estatuilla de bronce del Museo Británico de Londres.

dice Tertuliano, para quitar de su herida el hierro que se ha clavado con las puntas tan difíciles de arrancar, se cura comiendo dictame[1]». El célebre médico griego Dioscórides precisa que ese dictame es la hierba que en su época llamaban *Cervi ocellum* [2].

III. EL CIERVO Y LA LUZ

Un concepto que creo que en Europa es anterior a las tradiciones referentes al odio del ciervo por la serpiente ponía al ciervo en relación con la idea, o con el culto, si se prefiere, de la Luz.

El arte micénico, en efecto, nos muestra muy a menudo al ciervo tirando del carro solar, y parece, dice Déchelette, que la mitología griega conoció el recuerdo de ese privilegio que el ciervo compartió con el caballo, puesto que lo consagró a la divina Artemis, hermana de Apolo, nacida con él en la isla de Delos, y que participaba de su naturaleza[3].

Por otra parte, sabemos que el cervato de ambos sexos fue uno de los atributos de Apolo, que era el dios de la luz; y Pausanias habla de las estatuas de ese dios que lo mostraban con un cervatillo en la mano[4]. Varios museos, especialmente el Louvre y el Museo Británico, conservan estatuas semejantes. Una de ellas, el bronce Payne-Knight, parece del siglo VI de nuestra era y de la escuela del maestro griego Kanakhos[1]; otra, procedente de Esmirna, lleva como la primera el cervatillo en la mano[2] (Fig. VII), igual que la mano de bronce de una gran estatua de Apolo encontrada en Tralles[3] (Fig. VIII).

1. Tertuliano, *De la Penitencia*, XII, Traducción de Genonde, T. II, p. 216.
2. Dioscórides, *Tratado de las materias médicas*, Lib. III, c. LXVII.
3. J. Déchelette, "Le culte du Soleil, aux temps préhistoriques", *Revue archéologique*, T. XIII (1909), p. 314.
4. Pausanias, *Viaje histórico*.

Vemos también al cervato en la palma o en los pies del dios de la hermosa luz en las monedas de Caulonia, de Mileto y de otras ciudades (Fig. IX y X).

En la mitología de Grecia y del mundo romano vemos a Cadmos que mata a la serpiente-dragón, y luego a Apolo que da muerte a Pitón para arrebatarle el trípode profético. En una crátera griega del Museo del Louvre, el artista ceramista ha tenido el cuidado de representar una parte del disco solar irradiando sobre Cadmos, que blande su arma sobre el vencido; y en otro lugar, Apolo sólo suelta la suya para tomar en su mano, ya vencedor, al tímido cervatillo.

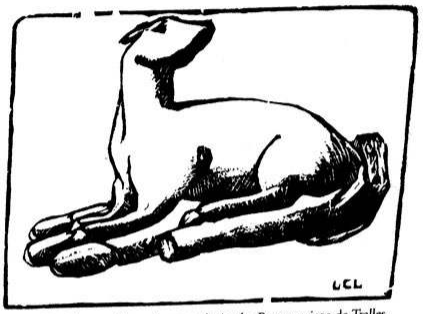


Fig. VIII.- El cervatillo en la mano de Apolo. Bronce griego de Tralles.

En el simbolismo antiguo, entre nuestros padres de Europa, el ciervo blanco compartía la excelencia del caballo blanco; y los ciervos que los artistas antiguos unieron a los mitos de Apolo y Artemis, lo mismo que los que más tarde aparecieron en las milagrosas cacerías de San Eustaquio y San Huberto, están pintados al natural o de color blanco. «Es sabido que el ciervo blanco fue atribuido a Jesucristo por los primeros cristianos», dice Lanoë-Villène[4]. En Oriente el ciervo blanco es asimismo el más honrado y uno de los himnos del Rig Veda lo equipara al dios-pontífice[5].

Fig. IX.- Moneda griega de Caulonia.

Fig. X.- Otra moneda de Caulonia con el ciervo.

Un reflejo de las antiguas tradiciones europeas que relacionaban al ciervo con la luz parece haber permanecido misteriosamente oculto en los numerosos documentos del medievo que representan al ciervo, o sólo su cabeza, con un astro encima. Por ejemplo: las baldosas de pavimento del siglo XV que hay en el hospicio de Beaune, que llevan un «encuentro» de ciervo con una estrella encima (Fig. XI) recuerdan al *Himno órfico a Dionisos* en el que este dios es llamado

1. Cf. Max Collignon, *Manuel d' Archéologie grecque*, p. 120.
2. Cf. O. Bayet, "Le Temple d'Apollon Didymien", *Gazette des Beaux-Arts*, T. XIV, Part. 2, sept. 1876, pp. 251-254.
3. Cf. *Institut de correspondance hellénique*, séance du 21 mai 1876, y *Revue*, 2e série, T. XXXIII (1876), p. 291.
4. Lanoë-Villène, *Le Livre des Symboles*, T. III (Let. C), p. 70.
5. *Ibid., Op. cit.*, p. 71.

Fig. XI.- El «encuentro» del ciervo en una baldosa de pavimento del Hospicio de Beaune, siglo XV. Según GUILLON y MONCEAUX, *Op. cit.*

«Príncipe de los misterios de la noche»; por su parte, el sello de Héliot Bertaut, del siglo XIII, está cargado de una cabeza descarnada de ciervo coronada por la sigla glorificadora *Sol y Luna* generalmente reservada en la Edad Media a los emblemas directos de Jesucristo[1] (Fig. XII).

Fig. XII.- Sello de Heliot Bertaut. Procedencia: Arçay (Vienne). Colección del autor.

A propósito de las luces de la noche, recordemos que en la Galería Borghese, el carro de Diana que ilumina el cielo estrellado es arrastrado por dos ciervos que tal vez allí no sean tan sólo los atributos cinegéticos de la diosa[2].

En Oriente, un paralelismo cierto relacionó el combate de Ormuz y Ahrimán con el del sol y la nube, y también con el combate del *pausen* con la serpiente; este último animal, ctónico y tenebroso, fue en todo el mundo antiguo el jeroglífico de la sombra peligrosa y de los misterios subterráneos.

IV. LOS CIERVOS MARAVILLOSOS DE LAS CACERÍAS LEGENDARIAS

Toda manifestación de Cristo a los hombres, todas y cada una de esas epifanías íntimas tan frecuentes en la vida de las almas, son iluminaciones de gracia, dones de conocimiento y de luz espirituales con los que favorece a las que le place elegir y atraer más cerca de Él.

En la «Leyenda áurea» únicamente referida a la hagiografía occidental, hay varias escenas de caza que nos muestran a Jesucristo tomando la forma del ciervo para manifestarse así a algunas almas de élite. Las más populares son las cacerías de San Huberto y San Eustaquio.

He aquí lo que cuenta sobre el último de estos dos santos un antiquísimo relato francés: era un pagano que primero se llamaba Plácido, por lo demás virtuoso y lleno de bondad para con todos los desgraciados. Un día que iba de caza con los amigos, levantaron entre todos una manada de ciervos soberbios. Enseguida, abandonando a sus compañeros, Plácido se lanzó con toda su alma tras el ciervo más grande y hermoso, que se había separado del resto de la manada.

Y resultó que al cabo de una loca carrera, de repente el ciervo se montó de un brinco en lo alto de un peñasco, y volviéndose hacia el cazador, le dijo desde allí: «Plácido, ¿por qué no mosnas y tu sentido de la justicia me complacen, y por eso me he convertido en este ciervo magnífico para atraerte a mí».

1. Véase GUILLON y MONCEAUX, *Les carrelages historiés*, I, p. 36.
2. Véase Mgr. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 99.

–«Hermoso ciervo, si eres el Cristo del que tanto hablan, respondió Plácido, explica tus palabras y yo creeré en ti.»

Y el divino ciervo respondió: «Yo soy Cristo. Yo soy quien hizo el cielo y la tierra, y el sol y la luna, y las estaciones. Yo saqué al hombre del barro terrenal, y más tarde, para salvarlo de sus iniquidades, me encarné como hombre y morí en la cruz; y luego, al cabo de tres días pasados a la sombra del sepulcro, recobré la vida para siempre. Y ahora te espero; ¡ven a mí, Plácido: soy Cristo!»

Y he aquí que ante los maravillados ojos del buen pagano, el ciervo creció inmensamente y pronto se fundió en el deslumbramiento de una intensa luz. Y en aquella luz apareció a su vez un hombre crucificado con los cuatro miembros y el corazón sangrando... Poco a poco fue reapareciendo el peñasco en su áspera desnudez de siempre, y Plácido se fue; después, abandonándolo todo, incluso su primer nombre, se entregó por entero a Cristo, que por medio del ciervo maravilloso había iluminado su alma.

La leyenda de la cacería de San Huberto, que refieren Beilo, Surio y otros autores antiguos, y que con tanta belleza cuenta el gran friso esculpido a finales del siglo XV en el portal de la capilla real del castillo de Amboise (Fig. XIII)[1], no hace más que repetir la leyenda de San Eustaquio. Todos los artistas de Francia que quisieron representar la una o la otra, pusieron entre las cuernas del ciervo la imagen de divino Crucificado con el fin de expresar claramente que el uno sustituye al otro.

Fig. XIII.- El ciervo de la cacería de San Huberto en el portal de la capilla del castillo de Amboise, siglo XV.

En un retablo de la Edad Media que se transportó de la abadía de Saint-Denis al Museo de Cluny de París, en la horcadura de las ramas de la cornamenta del ciervo no se ve el Crucifijo, sino el rostro del Salvador, que parece unido al hueso frontal del animal[2] (Fig. XIV).

Fig. XIV.- El ciervo de la cacería en la abadía de Saint-Denis. Museo de Cluny. Siglo XV.

Y estas cacerías maravillosas nos recuerdan que un día San Félix de Valois, queriendo calmar la sed en el agua de una fuente medio helada, vio aparecer en el otro lado un hermoso ciervo que llevaba en la cornamenta una cruz mitad roja, mitad azul. Pronto, debido a los esfuerzos de Félix, la fría fuente del ciervo vio nacer a su lado la abadía de Cerfroid, y la cruz roja y azul del ciervo se convirtió en la insignia de la Orden de los monjes Trinitarios fundada por Félix en Cerfroid para redimir cautivos[3].

En todos estos relatos, el ciervo se muestra en cuanto forma tomada por el Salvador para

1. Véase en la catedral de Chartres el magnífico vitral del siglo XIII dedicado a San Eustaquio, reproducido por Émile MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 324.
2. André MICHEL, reproduce este documento en su magistral *Histoire de l'Art*, T. II, vol. II.
3. Cf. G. M. ZADAC, *La Science historique*, 1927, pp. 37, 39.

manifestarse a las almas terrenas y esclarecerlas sobre qué espera de ellas: las joyas antiguas que llevan un «encuentro» de ciervo con crucifijo en la frente o con el monograma de Cristo en la cornamenta o sobre ella[1] (Fig. XV) son sólo jeroglíficos de estas manifestaciones de la luz sobrenatural.

Fig. XV.- El ciervo con el monograma de Cristo. Tapiz cristiano de Akmin (Egipto), siglo III o IV.

Y puesto que nos encontramos metidos en el terreno de la poesía medieval y caballeresca, citemos este episodio de uno de los poemas de la época referentes al Santo Grial: leemos en él, que mientras los tres ilustres caballeros Galaad, Perceval y Bohors, compañeros de la Tabla Redonda, y la doncella Que-nunca-ha-mentido, buscaban el camino y rogaban al Alto Maestro que los guiase, del bosque que bordeaba el camino vieron salir un ciervo más blanco que las más blancas flores de los prados; ante él iban dos leones, y tras él dos leones. Caballeros y doncella siguieron a los animales maravillosos y pronto entraron tras ellos en un santuario en el que un sacerdote, vestido con las insignias de Nuestro Señor se disponía a decir la Misa del Espíritu Santo. Nada más empezar, ante los maravillados ojos de los recién llegados, el ciervo se transformó en Hombre que fue a sentarse en una rica silla que había sobre el altar, mientras que los cuatro leones se metamorfosearon en hombre alado el primero, en águila en segundo, en león alado el tercero y en toro alado el cuarto. Luego, terminada la misa, los cuatro alzaron la silla en la que estaba sentado el Hombre que había sido ciervo, y salieron volando por una vidriera sin romper un solo cristal. Entonces los tres caballeros y su compañera conocieron que el ciervo y los cuatro leones que los habían conducido eran Cristo y sus cuatro Evangelistas [2].

V. EL CIERVO Y LA HEREJÍA

El heraldista francés O'Kelly de Galway, cuya obra, muy desigual en sus distintas partes, prueba al menos que tuvo conocimiento de ciertas tradiciones antiguas muy olvidadas, dice que el ciervo fue antaño «un símbolo del Salvador, basado en el odio de este animal contra la serpiente, prototipo de la *Herejía* [3]».

O'Kelly no nos dice nada sobre cómo llegó a aparecer la idea de herejía en el simbolismo del ciervo; ¿no habrá sido a causa de la antigua idea de luz que va unida a él, y porque la herejía, uno de cuyos emblemas fue en efecto la serpiente, es en realidad una sombra maléfica arrojada sobre la pura luz de la verdad doctrinal, una sombra de muerte para las almas, sombra que Cristo combate mediante su Iglesia siempre victoriosamente?[1].

Mamachi[2] es más explícito cuando recuerda que a causa de la rapidez de carrera del ciervo ante los cazadores, los fieles de los primeros siglos lo tomaron por emblema de lo que consideraban que ellos debían creer y hacer contra la herejía de los catafrigios, que sostenían que un cristiano no tenía derecho a huir del martirio cuando puede hacerlo sin renegar de su fe, error que apoyó incluso Tertuliano con su gran talento[3].

Pero en ese caso, el ciervo tan sólo es imagen del cristiano prudente, y no de Cristo; agreguemos también que el ciervo, muy a menudo, sabe morir con belleza, haciendo frente a los perros.

VI. EL CIERVO, EMBLEMA GALO DE LA ABUNDANCIA

Cernunno era el dios de la Abundancia en la mitología gala[4], y las imágenes de esta personificación del don divino de los bienes temporales lo muestran las más de las veces en forma humana con una gran cornamenta de ciervo.

Así vemos a Cernunno en un altar galo de París[5] y en otra escultura procedente del suelo de Reims. En la época galorromana, el dios aparece a veces con el cuerno de la abundancia y la pátera[6]. Finalmente, una estela del Museo del Luxembourg, de esa misma época galorromana en que la riqueza se concretaba definitivamente sobre todo en el dinero metálico, no representa ya al Cernunno hombre cornudo, sino directamente al ciervo, emblema suyo, echando por la boca una lluvia de monedas (Fig. XVI). Vemos que la idea había pasado del dios cornudo al animal que antes únicamente le prestaba la cornamenta. En lugar de las monedas, algunos arqueólogos han querido ver salir de la boca del ciervo unos granos indeterminados[7], o bien hayucos...[8] A decir verdad, y sea como fuere, el simbolismo sigue siendo el mismo, puesto que los granos son promesa y símbolo de abundancia. En Reims, Cernunno lleva una bolsa; tanto si está lleno de grano[9], como si lo está de monedas, la idea sigue siendo la misma.

Fig. XVI.- Parte de una escultura gala del Museo del Luxembourg, París.

Hay que relacionar con el culto del Cernunno galo una terracota de Blain, cerca de Nantes[10], en la que aparece un hombre cornudo sobre un ciervo, y algunas otras representaciones procedentes del suelo de la Galia.

1. Tapicería de Akmin, en el Nilo, siglo III, IV. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol. I, col. 1052.
2. Véase Jacques BOULENGER, *Le Saint Graal*, XXI, Paris, Plon, s.f., p. 71.
3. O'KELLY DE GALWAY, *Dictionnaire de la Science du Blason*, p. 115.

1. Hay que recordar aquí que la cabeza de la Gorgona erizada de serpientes también es uno de los emblemas de la herejía. – Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 445.
2. MAMACHI, *Origines chrétiennes*, III, c. 89.
3. TERTULIANO, *De coron. milit.*, I. – Cf. MARTGNY, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 136.
4. Cf. Salomon REINACH, *Guide du Musée de Saint-Germain-en-Laye*, p. 73.
5. Cf. Camille JULLIAN, *Gallia*, p. 217.
6. Cf. G. WELTER, "Une nouvelle forme de Cernunnos", *Revue archéologique*, T. XVII (1911), p. 55.
7. Cf. G. DOTTIN, *Manuel pour servir à l'Étude de l'Antiquité celtique*, p. 318.
8. LANOË-VILLÈNE, *Le Livre des Symboles*, p. 75.
9. Cf. G. DOTTIN, *La Religion des Celtes*, p. 20.
10. Véase *Bulletin de la Société archéologique de la Loire Inférieure*, 1903.

Sabiendo la tenacidad de las tradiciones célticas en nuestro pueblo y sus costumbres (hasta el punto de que todavía las encontramos en las nuestras), cabe preguntarse con razón si las poblaciones cristianas de tiempos merovingios, que muchas veces usaron la imagen del ciervo como emblema de Cristo, no lo consideraron a veces conservando en la mente un reflejo de las viejas creencias que lo habían promovido a la función de distribuidor de los bienes de este mundo. La iconografía antigua, que ha levantado para nosotros la punta del velo para mostrarnos los pensamientos de los hombres de antaño, todavía no nos lo ha mostrado todo, y todavía no nos ha dado ningún documento convincente sobre la posibilidad que me permito exponer aquí; ese será tal vez su regalo del mañana.

Tal vez no haga falta añadir que en ciertos países de Europa y Asia el ciervo tiene que ver también con la idea de felicidad satisfecha, de acomodo dichoso. En la China, el ciervo, cuyo nombre (*Lu*) se pronuncia como el de la Felicidad obtenida por la riqueza, es el ideograma consagrado a esa condición ventajosa[1], lo cual no se opone al otro carácter emblemático aquí expuesto.

VII. EL CIERVO Y LA VIDA

El ciervo comparte con el toro y el carnero el honor de representar a Jesucristo en su triple cualidad de Padre, Jefe y Guía vigilante de la familia cristiana compuesta por la Iglesia, esposa suya, y los fieles, que son sus hijos.

Su actitud en el bosque autoriza en efecto ese simbolismo: resulta admirable cuando, al frente de su manda de ciervas y cervatos, que son su amor y su sangre, avanza sotobosque con la vista y el oído bien alertas, preparado para, ante el menor peligro, dar la alerta a los que ama.

Entre los remedios bastante inesperados que la antigua medicina tomaba del ciervo, algunos se referían a las obras de la generación humana y concernían a los padres o a los hijos[2]. Los órganos genitales del ciervo, por ejemplo, tostados y tomados en polvo, todavía en el siglo XVIII se consideraba que aumentaban considerablemente la fuerza generativa[3]. Lo que parece más seguro es que esos mismo órganos genitales están en relación directa con la cornamenta del animal, de modo que toda enfermedad o modificación de estos órganos provoca en las cuernas deformaciones extraordinarias[4].

Hacer nacer la vida es algo bueno; prolongarla, lo es más. Pues bien, en todo el mundo antiguo, el ciervo fue uno de los emblemas de la longevidad. Así era en la Europa antigua: «La cornеja dura tres edades, dice Ausonio, pero aunque contase tres veces nueve siglos pasados, el ciervo de pies de bronce la superaría en tres veces tres Néstores[5]». También Asia relacionó el ciervo con el simbolismo de la prolongación de la vida; En la China y el Japón, particularmente, el ciervo acompaña al dios de la Longevidad[6] y lleva «una rama del melocotonero de la Longevidad[7] (Fig. XVII).

1. Cf. H. Doré, S. J.. *Recherches sur les superstitions en Chine*, I^e^ Part., T. II. n° 4, p. 474.
2. Cf. J. du Fouilloux, *La Vénerie*, p. 12.
3. *Recueil de recettes de Mme. des Bournais*, siglo XVIII; manuscrito propiedad del autor.
4. Según información del buen montero J. Pallu du Bellay.
5. Ausonio, *Idilios*, XI.
6. Véase las colecciones y la biblioteca del Museo Guimet. Cf. Lanoë-Villène, *Le Livre des Symboles*, p. 84.

VIII. EL CIERVO, EMBLEMA DE LOS APÓSTOLES

A causa de la rapidez del ciervo, ya en el siglo IV San Jerónimo[1] lo comparó no sólo con San Pablo, el gran viajero apostólico, sino con todos los primeros predicadores del Evangelio, e hizo del ciervo el emblema de la actividad que deben tener todos cuantos se consagran a los trabajos de apostolado.

Esta concepción persistió largo tiempo entre los autores espirituales, y así la encontramos en el siglo VII en Beda el Venerable[2] y más tarde en las obras de San Bruno de Asti[3] y sus contemporáneos.

Ello parece apoyarse en el hecho de que el ciervo fue uno de los emblemas de la Actividad, y por otra parte en este texto bíblico adoptado por la liturgia católica: «Yahveh, el Señor, es mi fuerza, él da a mis pies la agilidad de los ciervos y las ciervas..[4]».

Algunos documentos de arte cristiano primitivo, como una lámpara de Africa[5], que representan al ciervo bramando, pueden relacionarse con Cristo, y con sus apóstoles de todos los tiempos, llamando a las almas.

Fig. XVII.- El ciervo, emblema chino de la Longevidad. Jarrón de la colección Cernuschi. De un dibujo de Reiber.

IX. EL CIERVO, EMBLEMA DEL ALMA CRISTIANA; LA SED ARDIENTE DEL CIERVO

Las primeras palabras del Salmo XLII impusieron al antiguo simbolismo cristiano la imagen del ciervo como emblema del alma fiel que aspira a Dios: «*Así como el ciervo sediento desea las fuentes de agua, así suspira mi alma por ti, oh Dios mío. ¡Mi alma tiene sed del Dios vivo!*[6]»

En un mosaico del antiguo baptisterio de Salona, el mismo texto del Salmo XLII. *Sicut*

1. San Jerónimo, *In Isaiam*, c. XXVIII.
2. Beda, *In Psalm.* XXVIII.
3. San Bruno de Asti, *De novo mundo*, y *In Genes.* XLIX, 6.
4. Habacuc, *Profecía*, III, 19.
5. Véase Dom H. Leclerco, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. LXXXIV, col. 1092, Pl. n° 13.
6. David, *Salmos*, LXII (Vulg. 41), 1 y 2

cervus desiderat ad fontes..., se encuentra sobre dos grandes ciervos que beben juntos en el cántaro sagrado[1].

En otros lugares, los artistas de las primeras épocas cristianas inclinaron ciervos sobre las aguas del Jordán en las que Jesús recibe el bautismo de Juan, así como puede verse en un fresco de la catacumba romana de Ponciano[2]; o bien los inclinaron sobre el recipiente eucarístico todo lleno de sangre «del Dios vivo» (Fig. XVIII)[3]; o los inclinaron hacia las cuatro fuentes que brotan del montículo sagrado, como se ve en un precioso sarcófago de Marsella[4], y en una piedra fina grabada de la colección del conde R. de Rochebrune (Fig. XIX).

Fig. XVIII.- Lámpara cristiana de Cartago. Cf. L. DELATTRE, *Op. cit.*

Fig. XIX.- Los ciervos bebiendo de la fuente sagrada. Lapislázuli grabado de la colección del conde R. DE ROCHEBRUNE.

En todas estas obras del arte cristiano de los cinco primeros siglos, lo que vemos simbolizado es ante todo la sed de acercarse a Dios mediante la purificación bautismal; y luego también la sed de una unión más íntima mediante la participación en la Sangre eucarística. El primero de estos dos deseos se expresó más particularmente en la decoración de los Baptisterios con la imagen del ciervo que bebe, como en Valence[5], en Salona[6], etc., donde es emblema seguro del catecúmeno que, conforme a su ardiente deseo, es admitido a recibir el bautismo. En otros lugares, y sobre todo en el arte medieval de Occidente, el ciervo inclinado sobre el vaso eucarístico o sobre la fuente vivificante personifica la *Devoción* y su ardiente deso de unión con Dios[7].

Relacionando textos sagrados, la mística cristiana establece con referencia a esta sed espiritual un ardiente diálogo entre el alma fiel y su Dios:

El cristiano:– «Oh Dios, tú eres mi Dios y to te busco; mi alma está sedienta de ti, y mi carne languidece por ti en una tierra árida, sin agua, reseca[8]».

Cristo: – «Si alguno tiene sed, que venga a mí y que beba. Aquel que cree en mí, de sus entrañas manarán ríos de agua viva[9]. El que beba el agua que yo le daré ya nunca tendrá sed; más aún, el agua que recibirá de mí será en él una fuente de agua viva que brotará hasta la vida eterna...[10]».

1. Véase *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et Liturgie*, T. IV. vol. I, Col. 106.
2. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. II, Vol. II, Col. 3.301.
3. Cf. DELATTRE, "Lampes chrétiennes de Carthage" en *Revue de l'Art chrétien*, 1891, P. 139, nº 90.
4. Cf. MELIN, *Midi de La France*, P1. LIX, nº 90.
5. Cf Dom H. LECLERCQ, *Op. cit.*
6. Cf. BARBIER DE MONTAULT, "Bibliographie" en *Revue de l'Art chrétien*, 1883 (separata, p. 9).
7. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, Liv. V, P. 207.
8. DAVID: *Los Salmos*, LXIII (Vulg. 62), 2.
9. San JUAN, *Evangelio*, VII, 38.
10. *Ibid.*, IV, 13-16.

X. EL CIERVO Y LA EUCARISTÍA

Las relaciones entre el Ciervo emblemático y el sacramento de la Eucaristía están particularmente indicadas por numerosísimos documentos de arte de los primeros siglos cristianos; como por ejemplo los expresivos mosaicos de Bir Ftuha (véase la página 260); o como una lámpara de terracota hallada en Tebesa (siglo III-V), que nos muestra a un ciervo encima del cáliz eucarístico[1].

Y en el hermoso Evangeliario de Saint-Médard de Soissons hay cuatro cérvidos alrededor de la pila de agua vivificante[2]. Sabemos que las «Fuentes de vida» simbolizan tanto la reconfortante fuente de la Eucaristía, como la purificante fuente de las aguas bautismales.

Todos estos documentos indican que el sacramento de la Eucaristía apacigua la sed del alma representada por el ciervo según el simbolismo establecido a partir del Salmo de David, antes citado.

Ya nos dice Martigny que sin duda alguna el ciervo recibió en los primeros tiempos cristianos una significación eucarística y que «si no la vemos más a menudo desarrollada en las obras de los Padres de la Iglesia, sólo hay que atribuir estas reticencias a las rigurosas prescripciones de la ley del secreto[3]». De hecho, no he encontrado ningún tema iconográfico que presente indiscutiblemente al Ciervo como emblema directo y seguro de Jesucristo bajo los velos sacramentales de la Eucaristía. El ciervo es el alma piadosa que busca la Eucaristía igual que desea el agua de las fuentes.

XI. LAS «PERSECUCIONES» ALEGÓRICAS DEL CIERVO

Un tema iconográfico de época merovingia y que parece haberse extendido particularmente en la región de Aquitania, en las diócesis de Poitiers, Angers, Nantes, Tours, Angulema, Saintes y Burdeos, nos muestra la figura de un ciervo perseguido por perros, sin cazador, y que huye hacia una cruz detrás de la cual se inclina la palma, recompensa de los victoriosos (Fig. XX y XXI).

Este tema suele decorar el medallón central de pequeños platos de terracota cuya fabricación parece ir del siglo V al VII; expresa, si se quiere, la victoria del alma sobre el mal huyendo de los agentes del pecado, o mejor aún al alma cristiana perseguida por todas las tentaciones, por todas las pruebas de la vida representadas aquí de acuerdo con la expresión de David: «Mis enemigos me rodearon como una manada de perros enfurecidos», persecución contra la cual no hay para el alma más refugio seguro y victorioso que el Cristo Salvador representado aquí por su Cruz, que conduce a la palma: «Huye, Amado mío, dice la Esposa del *Cantar de los Cantares*, corre y sé como el ciervo joven en las montañas donde crecen los balsameros[4]».

Pero Dios no deja sola al alma durante la prueba; por eso muchas representaciones de la

1. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. LXXXIV, col. 1190, pl. nº 20.
2. Vease BREHIER, *L'Art chrétien*, p. 197.
3. Cf. MARTIGNY, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 136, Col. 2
4. SALOMON, *Cantar de los Cantares*, VIII, 14.

persecución del ciervo nos muestran junto al fugitivo el monograma de Cristo[1], o la paloma, su pacífico emblema[2], o bien el sol divino en cuyo centro irradia el monograma del Nombre sagrado, X sobre P, XPistos[3].

XII. OTRAS REPRESENTACIONES EMBLEMÁTICAS DEL CIERVO-FIEL

En todo el transcurso de los siglos, los artistas cristianos emplearon el ciervo para representar de diversas maneras el alma fiel: en la ermita de San Bandelio, siglo X-XI, el ciervo avanza hacia la misteriosa rueda del Cristo-Sol; encima de la puerta de la iglesia abacial de Saint-Jounin de Marnes (Deux-Sèvres), del siglo XII, dos ciervos comen el fruto del Arbol de la Vida[4]; un pequeño sello del siglo XV, puesto a la venta en Vichy en 1924, llevaba el ciervo herido por una flecha partida del cielo, imagen del amor o de la gracia de Dios; y este mismo tema decora asimismo un anillo merovingio de la colección Parenteau de Nantes[5]; una imagen pintada, del siglo XVIII, perteneciente a Claude de Monti, conde de Rezé (1918), muestra al ciervo acostado en las flores, al pie de una cruz: es el emblema de la tranquilidad en Dios, ¡la más valiosa de las dichas de este mundo!

Fig. XX.- La «persecución» del Ciervo; terracota de la antigua colección PARENTEAU. *Op. cit.*, siglo V-VII. Procedencia: Nantes (L. Inf.)

Fig. XXI.- El mismo tema, del mismo material y de la misma época. Colecc. F. PARENTEAU. Procedente de Rezé, cerca de Nantes.

Queda claro que sería muy fácil agregar un número considerable de ejemplos a esta enumeración. La detengo aquí, en espera de considerar un poco más adelante al ciervo junto con la cierva en su papel común de emblema de la vida cristiana y familiar.

XIII. EL APTALOS-TRAGUELAFOS, ANTÍTESIS DEL CIERVO MÍSTICO

La imaginación de los antiguos griegos dotó al ciervo de una especie de pariente degenerado, más o menos bastardo, el *Traguelafos*, el «Ciervo-Macho Cabrío», que tiene el cuerpo, el manto y los bajos instintos del macho cabrío y lleva en la frente una cornamenta bastante complicada: es la antítesis antigua del ciervo.

Parece que es este traguelafos lo que aparece en los libros de nuestros autores antiguos con nombres diversos: Eustato lo llama *Antholops*, Vincent de Beauvais, *Autalops*, Guillermo el Normando, *Aptalos*, y otros lo llaman *Aptalon, Antula*, etc.; San Epifanio, desde luego, se confunde al tomarlo por el *Uro*.

Hippeau[1] se adhiere a la opinión de Bochard[2], que reconocía en todos estos nombres al cuadrúpedo del género Ciervo que los hebreos denominan *Tachamur* y los árabes *Jamur*. Estos dos pueblos le atribuían singulares propiedades médicas y la mucho más inesperada de poner grandes huevos.

Los Libros talmúdicos contienen sobre ese Tachamur informaciones muy divertidas[3], y Bochard reproduce la disertación talmúdica sobre el importante hecho de saber si está o no permitido comerse estos huevos de cuadrúpedo, cuya anormal formación explican.

San Epifanio nos dice que este animal, rápido como el viento, vive en la riberas del Éufrates, y que cuando ha bebido el agua de este río se pone tan alegre que se olvida de por dónde ha venido y enreda entonces con tal aturdimiento los cuernos entre las enmarañadas ramas del ricino que no puede soltarse y los cazadores aprovechan su desventura para capturarlo.

Guillermo de Normandía y otros, igual que San Epifanio, hacen del Aptalos-Traguelafos una imagen del cristiano que, al encontrarse frente a los libros de los dos Testamentos, y sin embargo pensando tan sólo en los placeres de la vida, pierde el camino al no tomarse la molestia de estudiar la doctrina de las Sagradas Escrituras, que son la escuela de la Sabiduría. Estos placeres que enganchan al cristiano como la maraña de las ramas del ricino enganchan al aptalos, dice Guillermo que son:

> .....el buen comer
> El buen beber,
> Las bellas mujeres, hermosos vestidos,
> Los caballos de parada
> El oro y la plata, la gran riqueza...

En una palabra, todas las cosas seductoras y vanas de este mundo[4].

San Agustín, por su parte, ya había establecido un simbolismo análogo respecto de los dos cuernos de uno de los animales malditos del Apocalipsis de San Juan, la Bestia que subía de la Tierra, que tenía dos cuernos y que seducía a los habitantes del mundo para conducirlos a la idolatría[5].

La semejanza de un mismo simbolismo aplicado a este monstruo y al Aptalos les hizo compartir, en el menosprecio de los antiguos autores de los Bestiarios, una misma reprobación.

1. Burdeos. Cf. Camille JULLIAN, *Inscriptions romaines de Bordeaux*, T. II, p. 58
2. Nantes y Rezé. Cf. F. PARENTEAU, *Catalogue raisonné de l'Exposition de Nantes*, 1872. Pl. XI; e *Inventaire archéologique*, p. 44, Pl. XXI, nº 2 y 10.
3. St. Just sur Dive (M. et L.). Cf. L. Ch-L. *dibujo inédito*.
4. Y eso hay que relacionarlo con los ciervos que beben en la Fuente de la Vida: el sentido eucarístico es el mismo.
5. PARENTEAU, *Inventaire archéologique*, p. 56, Pl. XXVIII, nº 18.

1. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, notas, p. 83.
2. BOCHART, *Hierozoicon*, p. 904.
3. *Bechoreth*, I, f° 70.
4. Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, II, *De Aptalos*.
5. San JUAN, *Apocalipsis*, XIII, 11 y 14.

CAPÍTULO TREINTA Y UNO

LA CIERVA

I. LA CIERVA, EMBLEMA DE JESUCRISTO

Toda la gracia viviente de los bosques aparece con la cierva cuando pasa por las lindes de los bosquecillos, entre los claros de los profundos oquedales o al borde de las aguas cuando va a beber y a mirarse. Es la princesa tímida y pacífica que convirtieron en emblema profano de la elegancia femenina en su gracia más perfecta, en el momento de la edad más hermosa.

Y sin embargo, el antiquísimo simbolismo cristiano la consideró, como al ciervo, una de las imágenes del Cristo combatiente en su aspecto de adversario y vencedor de la infernal Serpiente. Ello se debe a que, apoyándose en los naturalistas del mundo antiguo, nuestros primeros simbolistas la mantuvieron entre los principales enemigos de los reptiles venenosos.

Por eso Rabano Mauro, arzobispo de Maguncia en el siglo IX, remitiéndose a la autoridad de San Gregorio, escribía: «Es costumbre de la cierva exterminar todas las serpientes que encuentre y despedazarlas inexorablemente con los dientes[1]».

El simbolismo cristiano explotó igualmente otra característica que los autores antiguos atribuyeron a la cierva lo mismo que al ciervo, pero a ella sobre todo, según parece: el dejarse seducir por la música hermosa.

«Los ciervos y las ciervas dejan que se les acerquen y los capturen, dice Aristóteles, cuando escuchan el sonido de una hermosa voz o de un instrumento armonioso[2]». Y dice Plutarco que la siringa, la flauta de varios tubos, también atrae a estos animales[3]; lo cual recuerda Guillermo de Normandía en el siglo XIII cuando escribe, hablando del ciervo:

«Del sonido del *fretel* se maravilla[4].»

El *fretel* era una flauta campesina cuyo uso no se ha perpetuado hasta nuestros días.

Un naturalista de ayer, Barthélemy-Saint-Hilaire, traduciendo a Aristóteles[5], reconoce que en efecto a los ciervos y las ciervas les gusta la música dulce y son sensibles a sus encantos, igual que les asusta el sonido de los instrumentos metálicos de viento.

Basándose en la afirmación de Aristóteles y de Plutarco, por no citar más que a estos dos, los místicos concedieron, a la cierva sobre todo, el mismo simbolismo cuya ilustración medieval veremos más adelante al estudiar la emblemática del cisne salvaje que acude espontáneamente hacia aquellos que tocan bien el arpa y otros instrumentos de cuerda, y dirán: así como la cierva y el ciervo acuden ante quienes saben cantar agradablemente o tocar instrumentos melodiosos, así también se acerca Cristo para escuchar favorablemente a las almas que saben rezarle y cantarle, según los momentos de la vida, sus alegrías y gratitudes, sus temores, penas y esperanzas, y su confianza en él.

Por lo demás, las tradiciones hagiográficas, señoriales o populares de Europa ocultaron muy a menudo la Persona de Jesucristo en las apariencias de la cierva, sobre todo de la cierva blanca, pues este excepcional color muestra mejor su carácter maravilloso. Como tantas otras admiradas en los tiempos precristianos, la cierva que Sertorio, unos cien años antes de nuestra era, consagró sacerdotisa en España, era una cierva blanca[1].

Blanca también, según dicen las tradiciones poitevinas, era la cierva que mostró al rey Clodoveo el vado del río Vienne en 507, cuando avanzaba contra el herético Alarico y sus visigodos. Sabemos que nuestros padres vieron en aquella cierva auxiliadora al propio Jesucristo, conduciendo a los guerreros cristianos a la victoria de Vouillé.

Y así como los ciervos milagrosos intervinieron en la fundación de abadías célebres, como por ejemplo la de Saint-Denis y la de Cerfroid, también las ciervas aparecen con frecuencia en las leyendas hagiográficas, sea para llevar a los desfallecientes el oportuno consuelo de su leche, sea para indicar los lugares benditos y elegidos por la mano divina.

II. LA CIERVA Y EL CIERVO JUNTOS, EMBLEMA DE LOS ESPOSOS CRISTIANOS

En el campo más consistente de la documentación arqueológica, la cierva, acompañada del ciervo, da también a las almas una hermosa y elevada enseñanza: numerosas piezas de arte del primer milenio cristiano nos muestran al ciervo y la cierva puestos a cada lado de la Fuente de la Vida, tal como en el capítulo anterior hemos dicho que aparecían en una miniatura de un Evangeliario de Soissons[2]; en otros lugares los vemos beber juntos en los cuatro ríos vivificantes que fluyen del montículo en el que triunfa el Cordero divino; así nos los presenta una arquita de plata de Ain-Zizara (Túnez), que data del siglo III o del IV[3]. Idénticas escenas, posteriores por muy poco, en la basílica de Upenna, en Ued-Ramel y en Bord-Djedid; y finalmente, para hablar tan sólo de las iglesias primitivas del Africa del Norte, en Bir-Ftuha, cerca de Cartago, donde un admirable mosaico nos muestra a los dos felices animales bebiendo de los cuatro ríos del montículo, cuya fuente común tiene encima un gran cáliz eucarístico lleno de sangre[4]. Esta misma basílica de Fir-Ftuha contenía además otras representaciones «que mostraban, repetido varias veces» este mismo tema del cáliz encima del cerro místico «de donde salen los cuatro ríos simbólicos a donde van a abrevarse ciervo y cierva arrodillados[5]» (Fig. I). El batisterio de Bir-Ftuha estaba ornado de un mosaico que ofrecía

1. Rabano Mauro, *In Hieron. Comment.*, VII, 14.
2. Aristoteles, *Historia de los Animales*, Lib. IX, VI.
3. Cf. Plutarco, *Palabras de mesa*, VII, 5-2.
4. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, XXXII.
5. B. Saint Hilaire. Traducción francesa de la *Historia de los Animales* de Aristóteles, T. III, p. 152.

1. Cf. Plinio, *Historia Natural*, L. VIII, 50.
2. Según Brehier, *L'Art chrétien*, p. 197.
3. "Lettre de J. P. d'Olivier a Peiresc", *Mém. de la Société des Antiquaires de France*, 1903, p. 35.
4. Delattre *Symboles eucharistiques, Carthage*, pp. 11, 12, 15 y 18.
5. *Ibid.*, p. 19.

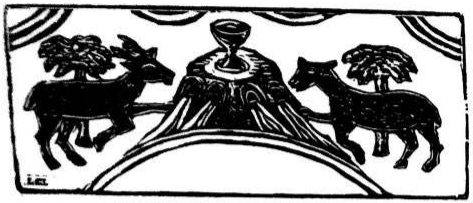


Fig. I.- El Ciervo y la Cierva en las cuatro fuentes del montículo místico. Del mosaico de Bir Fruha. Cf. L. DELATTRE, *Symboles eucharistiques, Carthage*, p. 18.

de nuevo el mismo tema; actualmente se encuentra en el Museo del Louvre (Fig. II).

En Ravena, en un sarcófago poco más o menos contemporáneo de los mosaicos de Bir-Ftuha, siglo IV o V, el ciervo y la cierva beben directamente de un gran cántaro eucarístico (Fig. III)[1].

En todas estas obras de arte y en muchas otras de los primeros siglos cristianos, admiramos el más bello emblema de la vida conyugal y cristiana que se haya concebido: el esposo y la esposa tomando el consuelo de la misma fuente de fe, y pidiendo juntos la felicidad a Cristo, única y verdadera fuente de vida, de sabiduría, de justicia, de dulzura y de paz; la felicidad terrena, que en espera de la otra, algunas almas elevadas que así lo

Fig. II.- La misma escena en otro mosaico del baptisterio de Bir Ftuha.

quieren saben encontrar en Él, en la vida de pareja, por encima e incluso en contra de las corrientes concupiscencias y orgullos vulgares, e incluso en medio de las pruebas.

El arte del segundo milenio abandonó este elocuente y bello emblema de la piedad familiar; el arte religioso del mañana se honraría si lo recobrase.

Fig. III.- El Ciervo y la Cierva en la jarra eucarística. Sarcófago de Ravena (siglo IV-V).

1. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. II, p. 310.

CAPÍTULO TREINTA Y DOS

EL GAMO

I. EL ENEMIGO DE LA SERPIENTE

Podríamos decir que el gamo es como un hermano menor del ciervo, con sus mismas costumbres. Menor en tamaño, tiene una imponente cornamenta parecida a la del ciervo, pero que termina en amplias «palas». En Europa, los gamos de especie corriente son salvajes como los ciervos, pero además su manto está decorado de numerosas motitas blancas, como las de los ciervos Axis de la India. Los gamos de los países del Norte de Europa son pardos, sin motas; el antiguo simbolismo cristiano casi ni se ocupó de ellos.

Pero a causa de tradiciones más o menos fundadas, que le venían de las más remotas épocas, ese mismo simbolismo cristiano reconoció ya muy pronto a los gamos y las gamas, lo mismo que a ciervos y ciervas, una irreductible antipatía por los reptiles. Todavía en el siglo XV, Jehan de Cuba se hacía eco de estas antiguas creencias. «Las serpientes, dice, temen al gamo y huyen de él, y no pueden soportar su aliento[1]».

Por eso el gamo participó con el ciervo del honor de representar alegóricamente al Salvador del mundo en cuanto enemigo victorioso de la serpiente infernal. Otro tanto tendremos que decir de todos los cuadrúpedos y pájaros que, con razón o sin ella, se clasificaron antaño entre los adversarios de los reptiles.

En 1863 se encontraron en un antiguo refugio subterráneo de Curzon (Vendée) varios discos de cuerna de ciervo adornados con diversas figuras esculpidas; una llave recogida en el mismo lugar hizo datarlos del siglo XI[2]. Presentan muchas analogías con el objeto representado en el capítulo del Ciervo (Fig. V). Uno de estos discos no muestra un ciervo sediento, sino un gamo que devora una serpiente; decían los antiguos, en efecto, que este animal, como el ciervo, consigue un nuevo vigor mediante esa manducación. Reproduzco junto a estas líneas la rodaja de Curzon, según un dibujo del arquitecto Ballereau, publicado por F. Baudry (Fig. I).

Fig. I.- El Gamo devorando la serpiente. Disco de cuerna esculpida. Curzon (Vendée).

1. Jehan de CUBA, *Hortus sanitatis*, Prt. II, XLXII.
2. Véase Abbé F. BAUDRY, *Notice sur des Tessères du XI', siècle, trouvées a Curzon (Vendée)*, p. 1, Pl. nº 4 (1864).

II. EL GAMO, SÍMBOLO EUCARÍSTICO

Fig. II.- El Gamo en una lámpara de terracota de la región de Cartago. Siglo IV-V.

Las más antiguas representaciones emblemáticas del gamo nos las proporcionan las lámparas de terracota de los cuatro primeros siglos cristianos (Fig. II). En la larga lista de estos pequeños utensilios realizada por Dom Henri Leclercq, y en los que tan profunda huella dejó el arte religioso, el gamo aparece cuatro veces[1]; una quinta lámpara, descubierta en la región de Cartago, nos muestra al gamo en el cáliz eucarístico: porque en los primeros tiempos cristianos, el gamo estuvo considerado, por razones que no acabamos de conocer, un emblema especial del «Cuerpo de Jesucristo». El P. Louis Delattre recuerda oportunamente al respecto de esta lámpara[2] la fórmula perentoria de la *Llave* llamada de San Melitón de Sardes: «el Gamo representa a Cristo en su cuerpo...» *Christus in corpore suo* [3].

El mismo sabio fundador del Museo de Cartago tiene publicado un documento de la mayor importancia, pero, como todos los que se han ocupado del tema, lo ha atribuido erróneamente a la iconografía emblemática del ciervo, cuando representa indiscutiblemente al gamo moteado[4].

Se trata de un molde de terracota para panes eucarísticos, hallado cerca de Sfax, que está adornado con la imagen de un cérvido, cornudo como un ciervo, y cerca del cual se ve un árbol, una cepa de vid con fruto y un racimo de uvas; todo ello es de dibujo muy estilizado, pero de factura bastante imperfecta. Alrededor de la composición, se lee la inscripción siguiente:

Fig. III.- Impronta de un molde de terracota para panes eucarísticos. Región de Sfax. Cf. DELATTRE, *Op. cit.*

1. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. LXXXIV, col. 1130.
2. L. DELATTRE, *Symboles eucharistiques, Carthage*, p. 67 (Ed. de 1930).
3. *Spicilege de Solèsmes*, III, p. 72.
4. L. DELATTRE, *Op. cit.*, p. 6.

EGO SVM PANIS VIVVS QVI DE CELO DESCEDI †
Yo soy el pan vivo bajado del cielo [1] (Fig. III)

En las obras de terracota, como a veces en las esculturas, suele ser muy difícil reconocer entre la cornamenta del gamo y la del ciervo, sobre todo cuando el artista no era magistral, a menos que la cornamenta del gamo esté exageradamente caracterizada como ocurre en el disco de Curzon; pero hay otro elemento de reconocimiento entre los dos animales que el antiguo arte cristiano empleó a menudo y que nunca puede engañar: son las motas que a veces recubren a este cérvido y que lo designan indudablemente como gamo y no como ciervo. Este es el caso en la lámpara representada junto a estas líneas y en el molde de Sfax; además, la inscripción eucarística que lleva este último documento concuerda plenamente con el simbolismo del gamo precisado por la *Llave* de San Melitón.

En el capítulo del Guepardo, veremos un gamo y su gama así moteados en una obra de arte bizantino.

También se estableció otra relación, cuya razón conocemos mejor, entre la Sangre del Cristo Salvador y la sangre del gamo y de la gama. Porque la sangre de estos dos animales antaño estuvo considerada un remedio de los más eficaces para el cuerpo, lo mismo que la Sangre de Jesús, sustancia eucarística, es el sumo remedio de las almas.

La farmacopea del medievo, en efecto, empleaba la sangre de gamo y la de gama, sobre todo, contra los calambres y los dolores de las articulaciones[2]; y las antiquísimas tradiciones cinegéticas de Francia pretendían que la sangre de los gamos, tomada fresca o reducida a polvo por desecación, era un perfecto remedio contra herpes, sarnas y roñas consecuencia de picaduras o contactos con animales venenosos. También pretendían que las ropas de piel de gamo, a igual grosor y por una virtud propia del animal que las proporciona, preservan más que los otros cueros contra las enfermedades que suelen causar las intemperies[3].

Fig. IV.- La gamuza, del grabado del *Hortus sanitatis*, de Jehan DE CUBA (ed. Vérard, 1491), que aparece junto a la exposición de las propiedades medicinales de su sangre.

De acuerdo con estas tradiciones, Jehan de Cuba nos afirma que «la sangre de gamo es medicinable según Plinio en el libro XXVI: porque

1. San JUAN, *Evangelio*, VI, 56.
2. Véase *Æsculape*, T. XVI, Fasc. III, p. 112.
3. Información debida al buen montero y perfecto erudito J. PALLU DU BELLAY DE BEUAPUY, *Carta al autor*, 11 de marzo de 1928.

ablanda los nervios rígidos y quita el dolor de los dedos de los pies y saca del cuerpo y expele el veneno[1]» (Fig. IV).

En toda esta desusada medicación, el simbolista destaca sobre todo que la sangre del gracioso animal y de su hembra se empleó contra roñas, sarnas y venenos, imágenes consagradas todas ellas de los pecados en todas las religiones; esa es ciertamente la razón determinante de la relación alegórica establecida entre él y la sangre del Redentor, del «Cordero de Dios que quita los pecados del mundo».

Al gamo, a diferencia del ciervo y la cierva, no lo vemos cargado de múltiples papeles providenciales en las leyendas hagiográficas. Con todo, sí que lo encontramos alguna vez, por ejemplo en la leyenda de San Kentigern, obispo de Glasgow, que nos hace admirar dos gamos auxiliadores que acuden voluntariamente para ocupar en el carro del pontífice labrador el papel de los dos bueyes muertos de enfermedad contagiosa, pero este episodio no tiene nada que ver con el simbolismo referente al Salvador.

III. EL GAMO, EMBLEMA DEL ALMA CRISTIANA

Entre los antiguos, lo mismo que en tiempos posteriores, el gamo, junto con el ciervo, el corzo, la gacela y el antílope, fue uno de los emblemas de las almas inocentes y tímidas[2]. La Heráldica francesa conserva todavía para el gamo un significado análogo[3].

Si nos atenemos a la imagen que Edmond Le Blant da de un sarcófago antiguo de Saint-Victor de Marsella, habría que reconocer al gamo al lado del ciervo, del que se diferencia en tamaño y cornamenta, a cada lado del montículo del cordero divino[4].

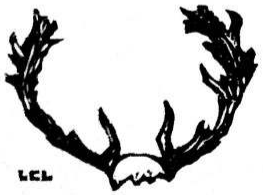


Fig. V.- Cornamenta de gamo de Europa.

1. Jehan DE CUBA, *Hortus sanitatis, loc. cit.*
2. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. XLIV, col. 1874.
3. Véase Vulson DE LA COLOMBIERE, *La Science héroïque*, ed. de 1669, p. 286 nº 153.
4. Véase E. LE BLANT, *Sarcophages de la Gaule*, p. 36.

CAPÍTULO TREINTA Y TRES

EL ORIX UNICORNIO

I. EL ORIX EN LA NATURALEZA Y ENTRE LOS ANTIGUOS

En zoología, los orix constituyen un subgénero de la familia de los antílopes, el segundo en la clasificación de Chenu. Estos animales, vivos y graciosos, tienen soldados en la parte delantera del cráneo unos largos cuernos encorvados hacia atrás, con los que dan de costado golpes muy violentos a sus adversarios.

Los orix se encuentran por todo el norte de Africa y en el Asia meridional hasta el Nepal. Decían los antiguos que los representantes más notables de esta variedad cabruna vivían en las tierras de los getulos, lo que hoy es la Argelia meridional, Berbería y Tripolitania; y la zoología fabulosa de los antiguos griegos, heredera de ficciones mucho más antiguas, hace de ellos animales muy hermosos pero extremadamente temibles. Dice Aristóteles que no tienen más que un cuerno, que es terrible[1]. Parece que hay que reconocer el orix en el unicornio del que hablan Ctesias[2] y Eliano[3]. Disfrazados por las fantasías de los montañeses o cazadores africanos, los orix se convirtieron para los antiquísimos pueblos de estos países, y luego para griegos y romanos, en motivo de espanto: incluso se decía que sus pelos, que crecían con la punta orientada hacia la cabeza, los hacían terroríficos cuando se erizaban.

Plinio habla del orix más favorablemente que los demás antiguos: «Los desiertos siempre sedientos del Africa, dice, engendran el orix. Este animal, que la naturaleza del lugar en el que habita condena a no beber, es un recurso admirable para los que tienen sed. Proporciona a los saqueadores getulos el medio de resistir la sed; en efecto, encuentran en su cuerpo vesículas llenas de un líquido muy saludable».

Probablemente haya que referir al orix esta ardiente plegaria de David: «Líbrame, Señor, de la boca del león, y guarda mi debilidad del cuerno del unicornio», *libera me de ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam* [5]. Este unicornio aparece con bastante frecuencia en los escritos religiosos de los antiguos como bestia dañina movida por una fuerza malvada y poderosa.

Me permito no reconocer en el orix, pese a la opinión de algún otro autor, el prototipo del licornio, o unicornio fabuloso. Éste es de la familia del onagro y del caballo cornudo de

1. ARISTOTELES, *Historia de los Animales*, Lib. II, II, 15.
2. CTESIAS, *Indica*, XXV.
3. ELIANO, *Histor. Anim.*, L. IV, 52.
4. PLINO, *Historia Natural*, L. X, 95.
5. DAVID, *Salmos*, XXII, (Vulg. XXI), 22.

que hablan «los mediterráneos orientales en su leyenda», y su cuerno es recto; el orix es un caprino cuyos cuernos están arqueados hacia atrás. Y yo vería más bien al Orix legendario, y no al licornio, en el animal que hay, con el nombre de Unicornio, en el Pilar de los Monstruos del antiguo monasterio de Souvigny en Bourbonnais,

Fig. I.- El Unicornio en el Pilar de los Monstruos de Souvigny (siglo XII).

Fig. II.- El Orix-unicornio en una baldosa de pavimento procedente de Estrasburgo o de sus alrededores (siglo XII).

siglo XII (Fig. I). Animales con el mismo aspecto, hoy considerados licornios encornados hacia atrás, los encontramos, dice Émile Mâle, en varios valiosos manuscritos de la Edad Media[1]. También lo vemos a veces en las vidrieras y en baldosas de pavimento (Fig. II).

Los griegos también dieron el nombre de orix a unos troncos de árbol escuadrados que se empleaban como postes o tablones; por extensión de ideas, se lo dieron también a una de sus máquinas de guerra, destinada a los trabajos de zapa, construida con estas piezas de madera.

II. EL ORIX EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

En el viejo simbolismo cristiano, el orix conservó las más de las veces su antigua y deplorable reputación, y la liturgia latina fijó en el umbral de la misa del domingo de Ramos la súplica del salmo de David antes citado: *libera me de ore leonis et a cornibus unicornium humilitatem meam*[2].

Sin embargo, algunos de nuestros primeros simbolistas, y no de los menores, encontraron el medio de que el orix en sus dos aspectos, antílope poetizado y tronco de árbol, entrase

1. Émile Male, *L'Art religieux du XII' siècle en France*, p. 325.
2. *Breviario romano* (Of. Dominic. pal.)

en el conjunto de emblemas consagrados al Salvador del mundo. El ilustre cartaginés Tertuliano (150 a 245 aproximadamente), en un mismo texto, emplea ese doble simbolismo del orix. Dando al cuerno animal su antiguo sentido de emblema de la fuerza y del dominio que será objeto de nuestro capítulo siguiente, y hablando de las fuerzas divinas de Cristo, Tertuliano se expresa así:

«Su belleza es la del toro primogénito; sus cuernos son los del orix. Con ellos golpeará a los pueblos y los rechazará hasta los límites de la tierra.

»Y pregunto: ¿Es algún animal poderoso o algún monstruo fabuloso lo que presagia este emblema? Desde luego que no. Ese toro misterioso es Jesucristo, juez terrible para unos, redentor lleno de mansedumbre para otros. Estos cuernos son los extremos de la cruz, pues en la antena de un navío, que representa una parte de madera sagrada, se da el nombre de cuernos a sus extremos. Finalmente, el orix, con un único cuerno, designa el tronco del árbol sobre el que se extenderá. Cuernos simbólicos por cuya virtud embiste mi Cristo cada día a las naciones por la fe, transportándolas de la tierra al cielo...[1].»

Como vemos, desde los primeros siglos de su existencia, el simbolismo cristiano fue bastante complicado. Que no se me acuse, pues, de forzar la nota ante emblemas del Salvador que no pueden venir del corazón y el pensamiento de los simples.

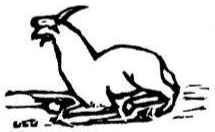


Fig. III.- El Orix en la tapicería de Bayeux. Siglo XII.

1. Tertuliano, *Contra Marción*, L. III, XVIII. Y *Contra los judíos*, X. en *Op.* traducción de Genoude, T. I, p. 135 y T. III, p. 32.

CAPÍTULO TREINTA Y CUATRO

EL CUERNO FRONTAL DE LOS ANIMALES

I. EL SIMBOLISMO DEL CUERNO EN LA ETNOLOGÍA

Fuera de aspectos particulares y propios de cada uno de ellos, el simbolismo antiguo de varios de los animales cornudos como el toro, el carnero, el muflón, el macho cabrío, el ciervo, el orix y el licornio, presenta un elemento común: expresa la fuerza activa, el poder, el mando y el dominio.

Se trata incluso de una de las primeras manifestaciones conocidas del simbolismo: en los más antiguos agrupamientos humanos que se nos han revelado de épocas como el aurifiacense, el chelense, el magdaleniense y el solutrense, los bastones de mando, vara mágica y cetro a la vez, eran de cuerno de reno, y nos dice Déchelette que en la época de los últimos grandes dólmenes «los cuernos simbólicos del toro presentan en el fetichismo europeo una importancia igual a la del hacha[1]» que ha veces lo acompaña[2] (Fig. I).

Fig. I.- Bucráneo coronado por el dolabro sacrificial. De J. DE MORGAN, *Op. cit.*

Una pieza de alfarería elamita de más de tres mil años antes de nuestra era, recientemente descubierta, lleva la imagen estilizada de una cabra montés; los cuernos de este animal son de tal proporción que su exageración no debe de querer significar otra cosa que la importancia simbólica del cuerno[3] (Fig. II).

Fig. II.- Cabra montés simbólica en una cerámica elamita, III milenio a. de C.

1. J. DECHELETTE. *Manuel d'Archéologie préhistorique*, T. I, p. 671.
2. Cf. J. DE MORGAN, *L'Humanité préhistorique*, p. 271.
3. De *Le Miroir du Monde*. T. II (1932), nº 49, 174.

Mucho más tarde, los galos del Oeste de Francia pondrán junto con la lámpara ritual cuernos de corzo y de animales bovinos en las tumbas de sus muertos, y los cascos de sus guerreros se adornarán de cuernos animales[1] (Fig. III y IV).

En el mismo sentido simbólico, y más antiguamente, los potentados del Asia antigua se peinaban con tiaras dotadas de cuernos, como nos lo muestra la estela de Maram Sin, rey de Asiria. A esta misma tiara con cuernos, un monumento del rey casita Azum Kakrimé la llama «la tiara del dominio, característica de la Divinidad[2]».

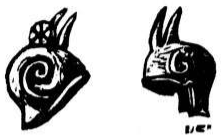


Fig. III y IV.- Cascos galos provistos de cuernos. Del arco de triunfo de Orange.

Esa misma idea estuvo en auge en todo el viejo mundo.

En el capítulo del Toro he hablado de numerosos amuletos o talismanes en forma de cabezas de animales bovinos relacionados con la idea de la fecundidad humana y que se han encontrado un poco por todas partes, en Mallorca y en Iberia, en la Galia, en Italia, en Grecia[3], en toda el Africa septentrional (Fig. V), en el Asia meridional...[4]

Fig. V.- Cabeza de bóvido en piedra dura. Lecho de la Medjerdah de Túnez.

También se encuentran signos herméticos (Fig. VI a X)[5] o representaciones esquemáticas de cabezas cornudas (Fig. XI y XII), a menudo grabadas en rocas[6] o en los más antiguos monumentos construidos, e incluso en objetos antiquísimos. A menudo estos dibujos tienen que ver con un simbolismo cercano al de la Copa, cuyo papel es recibir, contener y guardar; mediante las líneas incurvadas en forma de pila, en perfiles de copa, indican la recepción, la captación de los influjos celestiales, de las fuerzas divinas o magnéticas, de las emanaciones de los astros, que bajan del cielo a la tierra como el rocío fecundante.

Fig. VI a X.- Signos referentes al simbolismo del Bucráneo y de la Copa.

A los cráneos cornudos de los bovinos, del macho cabrío, del ciervo y del gamo se los relacionó también con el culto lunar, y el viejo poeta griego Nono, por citar sólo a este autor, ha destacado la relación morfobiológica más o menos precisa que existe entre los cuernos o las cuernas de los animales y la media luna[7].

Algunos pretenden, con visos de razón, que entre los antiguos de Occidente los cuernos del toro tuvieron atribución lunar y los del carnero común atribución solar porque se enroscan como las espirales solares de la simbología antigua.

1. Excavaciones de Allaire de Lépinay y L. Charbonneau-Lassay, en Châteliers-Chateaumur (Vendée), y en el valle del Sèvre-Nantaise (1892 a 1901).
2. Cf. G. R. TABOUIS, *Nabuchodonosor*, p. 322.
3. Véase en el capítulo del *Toro*, fig. IX.
4. Véase SCHLIEMANN, *Mycènes*, p. 69 y 71.
5. Para numerosos documentos, véase en el Louvre, la Sala de la Suziane Mission de Morgan, Sala de la Mastaba, etc.
6. Véase J. DECHELETTE, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, T. II, Part. I.
7. NONO, *Dionisiacas*.

Algunas poblaciones meridionales incluso relacionan todavía con las supersticiones lunares los huesos curvados de una variedad de olivas cuyo perfil se parece a la parte frontal superior de los becerrillos provistos de cuernos nacientes (Fig. XIII).

Fig. XI y XII.- Grabados rupestres, según J. DÉCHELETTE, *Op. cit.*

Fig. XIII.- Hueso de oliva en forma de media luna.

Tradiciones que parecen provenir del mismo espíritu, y de origen extraordinariamente antiguo, también se manifiestan, todavía en nuestra época actual, entre los pieles rojas de la Grandes Praderas de América del Norte, que llevan «minúsculas cabezas de toro hechas con una vértebra bordada de perlas, cuyas puntas representan los cuernos[1]». Y la Exposición Colonial de 1931, celebrada en París, nos permitió admirar, reproducida a tamaño real, la alta torre malgache llamada *Alorlo de los Bucráneos* (Fig. XIV), y numerosas insignias del mismo país en forma de cráneo de cebú.

Me limito a esta breve exposición que la etnología y la historia permitirían extender indefinidamente.

Fig. XIV.- Parte superior del *Alorlo de los Bucráneos*, de Madagascar (52 metros de altura; los bucráneos solos tienen 14 metros).

Fig. XV.- Insignia malgache, cabeza de cebú. Exposición colonial de París, 1931.

II. EL CUERNO EN LA SIMBOLOGÍA DE LOS HEBREOS Y DE LOS CRISTIANOS

En todas las antiguas civilizaciones, pues, el cuerno fue símbolo de fuerza activa y dominadora, y entre los hebreos, como en otras partes, expresaba la fuerza del Bien y la del Mal.

En el Tabernáculo del Dios de Israel, Yahveh, el altar de los holocaustos era de madera de acacia, y Moisés hizo colocar en sus cuatro esquinas unos cuernos que fueron recubiertos de bronce[2]; y en la liturgia particular de varias ceremonias sacrificiales, el sacerdote marcaba estos cuernos con el dedo untado en la sangre caliente de la hostia que acababa de inmolar a Yahveh[3].

De entre estos cuernos de bronce ascendía la plegaria con el humo de las víctimas hacia la Omnipotencia, que descendía entonces en bendiciones sobre el pueblo o sobre el impetrante.

1. Lucie DELARUE-MARDRUS, *Le Far-West aujourd'hui.*
2. Cf. *Exodo*, XXXVIII, 3.
3. *Levítico*, IV, 34.

Un altar antiguo de Micenas, publicado por J. Déchelette, nos muestra la disposición de los cuernos en los altares durante los dos últimos milenios que precedieron a la era cristiana[1] (Fig. XVI).

En Delos, uno de los altares de Apolo estaba hecho de una piedra cúbica, y el otro con cuernos de bóvidos y cápridos estrechamente unidos.

Con un cuerno lleno de aceite consagrado, conservado en el Tabernáculo, se marcaban las frentes de los reyes de los hebreos[2].

En los relatos de sus visiones proféticas, Daniel habla primero de un monstruo armado de diez cuernos, uno de los cuales, el más grande, se enfrentaba en combate con los santos de Dios. En otra visión, un joven macho cabrío se enfrenta con un carnero; sus cuernos se rompen y vuelven a crecer de inmediato; todos esos cuernos son potencias animadas por el Espíritu del Mal[3].

Fig. XVI.- Altar antiguo con cuernos, procedente de Micenas. De J. DÉCHELETTE, *Op. cit.*

Igual significado se da al cuerno en los Salmos de David, por ejemplo en este pasaje citado en el capítulo anterior: «Dios mío, líbrame de la boca del león y guárdame de los cuernos de unicornio[4]». En otro lugar, pide que el cuerno del justo esté en exultación y el de los pecadores se rompa: *...et omnia cornua peccatorum confringam, et exsultabunt cornua justi...*

El cristianismo conservó para el cuerno el significado principal que le dan los libros bíblicos, e hizo de él la imagen de la fuerza misma de Cristo.

Fig. XVII.- Los combatientes cornudos del antifonario de Saint-Gall.

El el Ier *Libro de los Reyes*[5], en la traducción que San Jerónimo hace de la Biblia, la *Vulgata*[6], leemos estas palabras: *Dominus judicabit fines terrae, et dabit imperium regi suo, et sublimabit cornu Christi sui.* «El Señor juzga los extremos de la tierra, y da el poder a su Rey y eleva el cuerno de su Cristo», de su Ungido. Los comentaristas más antiguos aplicaron proféticamente este pasaje a Jesucristo, rey mesiánico cuyo poder exaltará Dios; repitamos que en el lenguaje bíblico el «cuerno» es un símbolo de fuerza[7].

1. *Ier Libro de Samuel*, XV, 13. *Ier Libro de los Reyes*, I, 39.
2. Cf. J. DECHELETTE, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, T. II, Part. 1, p. 470.
3. Cf. DANIEL, *Profecía*, VII, 15 ss. VIII, 5-12.
4. DAVID, *Salmos*, XXII, (Vulg. 21), 22.
5. *Ier Libro de los Reyes*, II, 10.
6. *Ier Libro de Samuel*, según el texto hebreo. Cf. C. CRAMPON, *La Sainte Bible*, p. 275.
7. J. PLESSIS, "Le Messie annoncé dans l'Ancien Testament", *Le Christ* (Encyclopédie populaire), p. 96.

Hemos visto, por otra parte, al final del capítulo anterior, que Tertuliano compara el poder de Cristo con el cuerno del orix[1].

El simbolismo cristiano, como el de la Biblia, aceptó también el cuerno en cuanto emblema del poder activo del mal. Así, durante la época carolingia, sobre la tapa de un antifonario de la abadía de Saint-Gall, aparecen representados dos personajes armados y cornudos que representan dos fuerzas morales: Virtud y Vicio, que luchan ferozmente entre sí[2] (Fig. XVII). Y a menudo, durante la Edad Media, el arte cristiano nos muestra, como ocurre en Saint-Nizier de Troyes, los pecados capitales con el aspecto de personajes cornudos, pues son fuerzas, y además muy reales y demasiado activas.

Fig. XVIII.- Cabeza de toro de oro. La barba, la frente y la punta de los cuernos son de lapislázuli. Arte arcaico de Sumer. Según *Les Merveilles du Monde*, T. IV.

1. TERTULIANO, *Contra Marción*, L. III, XVIII, y *Contra los judíos*, X. Sobre el simbolismo del cuerno, véase R. GUÉNON, *Études Traditionnelles*, n° 203, nov. 1936.
2. Según DEMMIN, *Guide de l'Amateur d'armes et d'armures anciennes*, p. 178.

CAPÍTULO TREINTA Y CINCO

EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA

I. EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA ANTES DE NUESTRA ERA

Salvo en raras excepciones, la abundancia va junto con el poder. El carácter y la idea de poder que los antiguos atribuyeron al cuerno de los animales, los condujo a dar más adelante a ese mismo cuerno el sentido de símbolo de la Fortuna.

Hemos visto que los griegos, según dice el latino Ovidio[1], relacionaron el origen del cuerno de la abundancia con la cabra Amaltea, con cuya leche, dice la ficción griega, alimentaron las ninfas Adraste e Ida al niño Júpiter[2]. En agradecimiento, este dios supremo situó a Amaltea entre las estrellas, y dio uno de sus cuernos a las dos ninfas, dotándolo del poder de conceder en abundancia todos los bienes de este mundo.

Fig. I.- La fortuna pueril, estatuilla de arte romano procedente de Soyons (Drôme). Cf. S. REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol. I, p. 47; y *Bull. soc. Antiquaires de France*, T. XXXIX, p. 72.

Los egipcios helenizados de Alejandría, en los últimos siglos antes de nuestra era, tomaron de los griegos el simbolismo del cuerno afortunado y lo unieron a la liberalidad de sus divinidades; y en este sentido entró dicho cuerno a formar parte de los atributos de Isis, diosa de todos los bienes. Una estatuilla alejandrina de terracota, que está en el Museo de Lille, nos muestra «el dios del Verbo» señalándose con el dedo los labios, órgano de la palabra, y sosteniendo en la mano izquierda el cuerno de la abundancia lleno de uvas[3]. Otra estatuilla muestra al dios Amón, el Zeus de Egipto, vestido con una piel de carnero y con el cuerno de la abundancia en la mano[4].

Los romanos, a su vez, hicieron de este mismo cuerno el atributo normal de la Fortuna, e incluso de la Fortuna pueril (Fig. I). A imitación suya, los galos lo pusieron en la mano de Cernunno, su dios de la abundancia[5].

Al propio tiempo que representaba todos los bienes con los que la Divinidad favorece a los hombres, el cuerno de la abundancia simbolizaba también, en todos los pueblos de la antigua Europa precristiana y civilizada, estas dos ideas que se vinculan a la de la prosperidad que viene de Dios: la Esperanza y la Providencia[6].

1. OVIDIO, *Fastos*, V.
2. Véase más arriba el capítulo de *La Cabra*, I.
3. Cf. A. MORET, *Mystères égiptiens*, Pl. II, p. 120.
4. Cf. L. HEUZEY, *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, p. 56, n° 190.
5. Cf. L. HEUZEY, *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, p. 56, n° 190.
6. Cf. Salomon Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. I, p. 451.

En la iconografía de esta época, el cuerno de la abundancia, casi siempre de forma estilizada, suele ir también muy adornado de molduras y temas decorativos, como le corresponde a uno de los emblemas de la riqueza. Así lo vemos en la mano de los ríos[1] o ciudades personificados.

En Extremo Oriente, desde siempre ha sido la calabaza un equivalente del cuerno de la abundancia occidental[2].

II. EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA EN LA ICONOGRAFÍA CRISTIANA

Dom H. Leclercq afirma que el cuerno de la abundancia, representado bastante a menudo en el arte de la Iglesia primitiva, no recibió en él, sin embargo, ningún valor simbólico, y que sólo tuvo un papel puramente decorativo[3]. Suele ser así, en efecto, la mayoría de las veces, por ejemplo en el bellísimo sarcófago de Prosenes que reproduce el erudito benedictino[4]. Con todo, cuando tiene encima una corona floral en medio de la cual se inscribe el monograma del Salvador y hay dos palomas, una a cada lado, como se ve en un saledizo de Kasr-bu-Hallu[5], parece muy correcto ver en él un símbolo, bien de Cristo, o bien de las gracias y bienes que el alma fiel ha recibido de él. Ya los griegos precristianos veían en él «el símbolo de todos los bienes con los que la Divinidad favorece a los hombres[6]».

Durante el medievo y a partir de él, este significado estuvo siempre en la mente de nuestra emblemática católica. A finales del siglo XV, el simbolista de *L'Estoile Internelle* acompaña la imagen del cuerno de la abundancia con estas palabras sacadas del Magnificat: *Esurientes implevit bonis*, «Él –el Señor– ha colmado de bienes a los hambrientos[7]». En un antiguo artesonado de coro de iglesia o de altar del siglo XVI, procedente de Chinon (Touraine), el cuerno de la abundancia figura en medio de símbolos eucarísticos; y con el mismo sentido, el tabernáculo de la antigua iglesia de La Petite-Boissière, del siglo XVIII, llevaba el cuerno de la abundancia lleno con un racimo, espigas y frutas, todo ello colocado sobre la cruz redentora[8] (Fig. II): ¿que pueden significar en ese lugar, sino los bienes del Cielo que bajan al alma por medio de la Eucaristía, y también los bienes de esta tierra, por los cuales la Iglesia implora en su liturgia la bondad del Hijo de Dios: *Peccatores..., ut fructus terrae dare et conservare digneris, te rogamus audi nos*, «Pecadores..., dígnate dar y conservar los frutos de la tierra, te rogamos, óyenos[9]».

El cuerno de la abundancia, el cuerno de la antigua y bella ficción de la cabra Amaltea, se convirtió, pues, en el emblema de la generosa munificencia del Cristo Redentor.

1. Cf. Nono, *Dionisiacas*, XIX.
2. Cf. Dumoutier, *Symboles, emblèmes et accessoires du culte chez les Annamites*, p. 118.
3. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. III, Vol. II, Col. 2.966.
4. *Ibid., Op. cit.*, T. III, vol. I, col. 147, fig. 2443.
5. *Ibid., Op. cit.*, T. III, vol. I, col. 2966.
6. L. Heuzey, *Op. cit, loc. cit.*
7. San Lucas, *Evangelio*, I, 53.
8. Antigua puerta del tabernáculo conservada por el abbé Bergeron, párroco de la Petite-Boissière, 1895.
9. *Breviario romano, Ofic. de Req., Letanías de los Santos.*

Los espirituales de *L'Estoile Internelle* tuvieron en alto concepto la vida y los bienes de este mundo, que no deben servir más que para prepararle al ser humano la vida definitiva a la que da paso la puerta de la tumba; su cuerno de la abundancia, con los preciados frutos de la tierra nodriza, contiene tres cruces (Fig. III) que sólo pueden ser aquí el emblema de las pruebas de la vida: porque los sufrimientos de la carne, del corazón o del espíritu son a veces en sí mismos gracias providenciales cuyo misterioso valor sólo conoceremos más tarde, y que el espíritu de fe del cristiano que las sufre siempre puede transmutarlas en méritos valiosos, generadores de dicha futura. Ese es el tema exacto de la espiritualidad católica de todos los tiempos.

Fig. II.- El cuerno de la abundancia. Escultura de madera de la antigua iglesia de la Petite-Boissière (Deux-Sèvres), siglo XVIII.

Fig. III.- Los bienes y las pruebas de la vida en el Cuerno de la abundancia. *Archives de l'Estoile Internelle*, siglo XV-XVI.

Por lo demás, la iconografía cristiana hizo del cuerno de la abundancia el emblema completamente exotérico de la Tierra, que da las flores y los frutos[1], y de la Paz, de la que es hija la Abundancia: «Que todos los días de su vida, dice un salmo, florezca el justo con la abundancia de la paz[2]».

Durante el Renacimiento, el arte de Italia hizo del objeto que aquí estudiamos el atributo de la Esperanza[3] que espera con confianza la Fortuna y la Felicidad, de la que también es emblema directo.

Agreguemos, puesto que toda medalla tiene su reverso, que el cuerno de la abundancia es también una de las imágenes emblemáticas de la Herejía «cuando derrama el mal en forma de escorpiones, reptiles y dragones[4]». Con reserva de este último punto de vista, el sentido alegórico del cuerno de Amaltea, traspasado de su medio original a la simbología cristiana, es el mismo que del mismo modo se atribuyó al vellocino del carnero de Frixo, el Vellocino de Oro.

1. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, T. I, p. 120.
2. David, *Salmos*, LXXII (Vulg. 71), 7.
3. Cf. Brehier, *L'Art chrétien*, p. 367.
4. Barbier de Montault, *Op. cit.*, T. II, p. 445.

CAPÍTULO TREINTA Y SEIS

EL MARFIL

I. EL ELEFANTE Y EL MARFIL EN LA SIMBOLOGÍA MEDIEVAL

Si bien impresionó singularmente la imaginación de nuestros viejos simbolistas de Occidente por su fuerza y por las grandes dimensiones de su cuerpo, el Elefante no fue llamado por ellos al honor de representar simbólicamente a Cristo.

Hicieron de la pareja de elefantes la imagen alegórica de Adán y Eva, porque antes de su acoplamiento, dice Guillermo de Normandía, «el macho y su compañera» se van hacia los montes de Oriente, «allí donde crece la Mandragloria»; come la hembra primero esa misteriosa mandrágora, y luego hace lo propio el macho, tras lo cual «la hembra concibe enseguida... » «En estas bestias, en verdad, están Adán y Eva representados», concluye Guillermo de Normandía, y añade luego que, de los huesos del «*olifant*» se hace el marfil precioso, al que pertenecen, según dice, singulares virtudes.

Cuando, por ejemplo, se quema marfil en un lugar,

«Sabed que de él echaréis
Todas las serpientes, que cerca estén,
Y en ellas veneno tengan...[1]»

Y sabemos que la simbología medieval, al menos en Francia, consideraba figuras alegóricas de Jesucristo a todos los seres y todas las cosas que protegían contra las serpientes, los saurios, los venenos y los contactos pestilentes, que por su parte eran considerados imágenes de Satán, el adversario, y de sus obras.

II. EL MARFIL EN LA ARQUEOLOGÍA SIMBÓLICA EN TODAS LAS EPOCAS

Desde la infancia de la humanidad, el marfil, a causa de su simple belleza, de su suave blancura y de su solidez estuvo consagrado a usos insignes: los artistas de las cavernas de la época del Reno ya lo trabajaban para los jefes[2]; y durante la protohistoria, en numerosos cultos, la piedad de los hombres lo consagraba a la luna con todas las sustancias blancas y de suave brillo: el alabastro, la galatita, la selenita...

1. Véase Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, XXXV, *De l'Olifant*.
2. Cf. J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, T. I, pp. 123, 164, 212.

También desde muy antiguo los pensadores relacionaron el marfil con el simbolismo de la Verdad: «Lo absoluto, escribe en alguna parte Hello, es la castidad de la victoria»; y también es la castidad de la Verdad, que debe ser absolutamente pura, lo mismo que el marfil es absolutamente blanco. Con este simbolismo puede vincularse el hecho de que antiguamente se eligiese el marfil, por encima de metales y tejidos preciosos, para cubrir el libro de los Evangelios, que fue su uso más frecuente en su empleo eclesial[1]. ¿No dijo el Salvador: yo soy la Verdad, como soy el Camino y la Vida?... Dios sabe las maravillosas decoraciones que se esculpieron en esas placas de marfil de nuestros viejos evangeliarios que contenían la palabra de la Verdad.

Igual que las piedras blancas y finas, igual que el manto de armiño y el vellocino del cordero blanco, igual que los pétalos de la azucena y la nieve de las montañas, también el marfil interpretó el esplendor de la pureza de Cristo, y con ello hay que relacionar el hecho de que a menudo fuese escogido para confeccionar las píxides que antaño se usaban de copón para conservar el cuerpo eucarístico de Cristo transubstanciado[2].

También a esta interpretación de la Pureza se refiere el «*Turris eburnea*», torre de marfil, laudatorio con el que la liturgia latina saluda a la *Panhagia* de nuestros hermanos orientales, la «Virgen Toda Santa[3]».

En este mismo simbolismo de la castidad en la sencillez hemos de buscar la razón de que, desde la alta Edad Media hasta nuestros días, tan a menudo se escogiese el marfil para fabricar las volutas terminales de numerosos báculos abaciales, particularmente en la orden del Císter.

III. EL MARFIL Y EL TRONO DE JUSTICIA DE CRISTO; LA ETIMACIA

El rey Salomón, dice la Biblia, mandó construir un trono digno de su poder y de su gloria; era de marfil y oro; tenía siete escalones, respaldo redondeado, y había doce leones dispuestos en orden ascendente desde el primer escalón hasta los brazos del real asiento[4].

Esa maravilla de marfil y oro, que simbolizaba la justicia sabia y la gloria soberana del rey de Israel, inspiró a la antigua emblemática de la Grecia cristiana, que representó simbólicamente la judicatura y la realeza divinas de Cristo mediante un trono magnífico guarnecido de cojines bordados y en el cual suele descansar el libro de los Evangelios y a veces la misteriosa paloma o la cruz glorificada de gemas rutilantes, junto con los instrumentos de la Pasión del Redentor.

En la representación de esta puesta en escena que se encuentra en el manuscrito del *Hortus deliciarum*, del siglo XII, el libro abierto lleva escrito en la primera página: «*liber justiciae*».

1. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art Chrétien*, T. VI, pp. 210, 211.
2. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. LXXVI, col. 1944, 1952, 1983.
3. *Letanías* de Loreto.
4. *I° Libro de los Reyes*, (Vulgata: Libro III), X, 18-21.

Los simbolistas de la Grecia cristiana denominaron a este tema emblemático «Etimacía», ETOIMACIA, o sea «preparación del trono». De hecho, se trata de los atributos de Cristo en condición de Juez, que vendrá en su gloria, dice el Credo de Nicea, para juzgar a vivos y muertos. *Et iterum venturus est cum gloria judicare vivos et mortuos.* Tan expresamente lo evocan, que el conjunto se convirtió en su emblema.

Fig. I.- La Etimacía en la iglesia de San Pablo Extramuros de Roma, siglo XIII.

Y ese trono evocador suele ser blanco o amarillo: el marfil y el oro del trono de Salomón.

El uso de representar la Etimacía pasó desde Grecia hasta el extremo Occidente: Paul Durand[1] ha reproducido las etimacías de Ravena, que son del siglo VI, las de Torcelo, cerca de Venecia, del siglo XI; de Palermo, del *Hortus deliciarum* de Estrasburgo, de Nantuola y de Namur, del siglo XII; de Nicea, de San Pablo Extramuros de Roma (Fig. I) y del *Salterio de San Luis*, de París, del siglo XIII; de un relicario de Nevers y de un manuscrito eslavo, que son del siglo XIV; de Salamina, siglo XVIII; de una pintura rusa y de Champhol, cerca de Chartres, del siglo XIX. Es bastante para mostrar que la representación de la Etimacía fue frecuente, y que el uso ha sido ininterrumpido desde su origen hasta nosotros.

Fig. II.- Voluta de báculo de marfil. Gascuña, siglo XIII. De un dibujo de G. de Fontaines, 1894.

1. Dedicate Paul DURAND, *Étude sur l'Etimacia, symbole du Jugement dernier*", *Mémoires de la Société archéologique d'Eure et Loire*, 1867; separata 37 pp. 11 Pl. fuera de texto.

CAPÍTULO TREINTA Y SIETE

LA PANTERA

LA HIENA

I. LA «NÉBRIDA» DE LA PANTERA EN EGIPTO

La pantera es una fiera muy hermosa por la que los pueblos antiguos sintieron las más admirativas simpatías. Ese sentimiento les hizo atribuir a esta noble criatura las cualidades más excelentes, más raras y exageradas incluso enormemente; esto se reflejó sobre todo en el empleo de la magnífica piel de la pantera, de su «nébrida», por parte de los pontífices en los más sagrados ritos del culto, y por sus jefes, los faraones, en los actos más santos y solemnes de su vida soberana y de su sacerdocio. La «nébrida» aparece empleada también en la liturgia corriente y en las ceremonias de los misterios. Las pieles que se ponían ante Osiris o ante Anubis procedían de panteras sacrificadas ritualmente como víctimas perfectas. La nébrida de pantera servía también de vestido, de envoltura, al dios Anubis, el dios de los muertos, y eso la ponía en relación con la idea de un segundo nacimiento, puesto que el sentido original de la palabra nébrida, *out*, puede relacionarse con el del seno materno, *vulva*[1].

Fig. I.- El amuleto *mest*, de los egipcios.

Fig. II.- El jeroglífico *mes*, de los egipcios.

En los ritos funerarios, la piel de pantera que servía de lecho al muerto representaba para él «la buena sepultura». La imaginería sagrada de Egipto muestra la piel de pantera, en tres ejemplares reunidos, en las formas estilizadas reproducidas junto a estas líneas: primero el amuleto *mest* (Fig. I), que se ponía en las tumbas, y el signo jeroglífico *mes* (Fig. II), que significa «nacer» o «parir[2]». De modo que también en estos signos vemos que la pantera era entonces un ideograma referente a la aparición de la vida; y por extensión, en ciertas circunstancias, se convertía en símbolo de fuerza y de resurrección[3].

En el declive de la religión egipcia, los sacerdotes se cubrían todavía, como en los tiempos antiguos, de pieles de pantera para el ejercicio de las funciones cultuales[4] (Fig. III). Por

1. Véase PARTHEY, *Vocabularium Copico-latinum*, p. 124; según A. MORET *Mystères égyptiens*, p. 16.
2. A. MORET, *Op. cit.* p. 61, fig. 21.
3. V. DAVIN, "La Capella Greca. . .", *Revue de l'Art chrétien*, T. XXVIII p. 40.
4. Cf. E. AMELINEAU, *Saint Antoine et le Monachisme chrétien en Égypte*, V.

eso, para este uso, varios faraones impusieron como tributo a las naciones por ellos subyugadas el envío de pieles de pantera; y así, en una misma inscripción de Karnak, vemos que figuran entre los tributos anuales que el País de Punt y de otra región vecina a ésta enviaban al faraón Tutmés III[1].

Está admitido que las pieles no esquiladas de ciertas fieras están fuertemente cargadas de elementos eléctricos o magnéticos. En Francia, las pieles de zorro y de varios felinos menores se emplean todavía en la prevención contra el lumbago, y recientemente, los Grandes Almacenes del Louvre de París, por no citar más que este ejemplo, vendían «pieles de gato, garantizado montés, para los fomentos en el tratamiento de reumatismos[2]».

Fig. III.- Horus Iun-Mutef vestido de piel de Pantera. Tumba de Seti I (Cf. MORET, *Mystères égyptiens*, p. 76).

En un campo diferente, los egipcios le reconocían también a la piel de la pantera la irradiación de poderosos efluvios, y sus sacerdotes creían en su acción espiritual y mágica.

Tal opinión, por lo demás, la compartían los sacerdotes de Grecia, del Asia Menor y del Asia Meridional hasta el Extremo Oriente.

Todavía hoy, en ciertos grupos ascéticos de Mongolia, los sabios suelen cubrirse los hombros y el cuello, o sea el cerebelo, con una piel de pantera, antes de meditar las bondades del Compasivo.

En el Tíbet, el lama que instruye a su discípulo en los misterios de la muerte, le dice: «Escucha, escucha, chela, toma el Dorje sagrado (emblema del rayo), estírate sobre la piel de la pantera, y pronuncia los mantras...[3]»

En la China, el armamento mágico que T'ai I dio a Na T'uo, incluía una maza maravillosa, hecha de un ladrillo de oro dentro de una bolsa de piel de pantera[4].

Así, en todo ese misterioso Oriente se han mantenido tradiciones que vienen de los más profundos tiempos pasados.

II. LA PANTERA EN LA EUROPA ANTIGUA

Igual que los sacerdotes de Egipto, y es probable que a imitación de ellos, ya en la época micénica los sacerdotes de Creta se ponían a modo de falda la nébrida de pantera[5]. Y en el célebre sarcófago griego de Haghia Triada, sacerdotisas y oficiantes también están revestidos de la piel de pantera[6].

La mitología y las artes griegas, a su vez, la adoptaron para vestir a Dionisos, Baco, y

1. E. DE ROUGÉ "Inscription de Karnak", *Revue archéologique*, 2ª série, T II (1860), pp. 301 y 303.
2. *Casalogue*, número de diciembre de 1930 (nº 79.551)
3. J. MARQUÈS-RIVIÈRE, *A l'ombre des Monastères thibétains*, ed. Attinger, p. 102.
4. Cf. H. DORE, S. J., *Recherches sur les superstitions en Chine*, IIª Part., T. IX, p. 579.
5. G. GLOTZ, *La civilisation égéenne*, L. III, IV, p. 307.
6. *Ibid.*, p. 82.

vemos figurillas de bronce que representan al flexible animal engalanado con guirnaldas de hojas de hiedra o de pámpanos consagrados a ese dios[1]. Este tipo de estatuillas abundan en los grandes museos; señalemos sobre todo los del Vaticano, Madrid y Cagliari[2] (Fig. IV).

«Harpocratión, nos dice Tertuliano, explica por qué Baco, el Osiris de los egipcios, adoptó la hiedra: la propiedad de la hiedra, dice, es que preserva contra la torpeza del cerebro[3].»

En otro lugar, la propia cola de la pantera se orna con las hojas de la vid báquica, como la rama de una parra[4]. A menudo la pantera está representada echada al pie de las estatuillas de Dionisos, como lo vemos en el Museo Guimet de París, en el Louvre y en el Museo de Berlín[5]. Nono nos informa también de que solían engancharse panteras al carro de este mismo dios[6]; a veces, la cabeza de la pantera, o toda su figura, entraba en la ornamentación de los trípodes báquicos, y allí abordamos el más elevado de los aspectos de Dionisos, una de las imágenes del Verbo divino, motivo por el cual se han aventurado ciertos paralelismos entre Jesucristo y ese dios: una estatuilla de terracota, de factura alejandrina y que data de la civilización egipcioheléníca, representa al «Dios del Verbo» en la figura de Dionisos niño, provisto de tiernas alas, con una corona de hojas y señalándose con el dedo la boca, órgano del Verbo, mientras que la otra mano tiene un cuerno de la abundancia lleno de uvas[7].

Fig. IV.- La pantera báquica. Figurilla de arte griego, de bronce.

Fig. V.- La pantera lleva a Astarté. Estatuilla fenicia. De J. TROUSSET, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, T. V, p. 591.

Los fenicios, los sidonios, hicieron de la pantera la montura de su diosa Astarté (Fig. V), que regía todo lo que tenía que ver con la generación y el nacimiento humanos; lo cual recuerda que en Asia la pantera, lo mismo que el leopardo, se relaciona a título de emblema o memorial a la idea del nacimiento del mundo y de la aparición de la vida en el mundo.

También muy frecuentemente, la pantera ha sido puesta en relación con la idea de la luz, y su figura suele servir de soporte a los candelabros antiguos; de ello da fe, entre otros, el hermoso ejemplar de la antigua colección Campana[8] (Fig. VI), y ello evoca que en el otro cabo del mundo, en las antiguas joyas peruanas, es el jaguar, pariente cercano de la pantera, el que aparece como animal sagrado que representa la imagen sideral del sol.

1. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, pp. 723 a 727.
2. *Ibid.*, T. IV, p. 64, nº 1, 2, 8, etc.
3. TERTULIANO, *De la Corona del Soldado*, VII. *Œuvres*, traducción de Genoude, T. II, p. 139.
4. Cf. CARTON, "Panthères bacchiques", *Revue archéologique*, 3ª série, T. XL (1902), p. 333, fig. I.
5. Cf. Salomon REINACH, *Op. cit.*, T. II, pp. 119 y 121.
6. NONO, *Dionisiacas*, canto X.
7. Cf. A. MORET, *Mystères égyptiens*, II, p. 120.
8. Véase *Magasin pittoresque*, T. XXI (1863), p. 28, grab. 3.

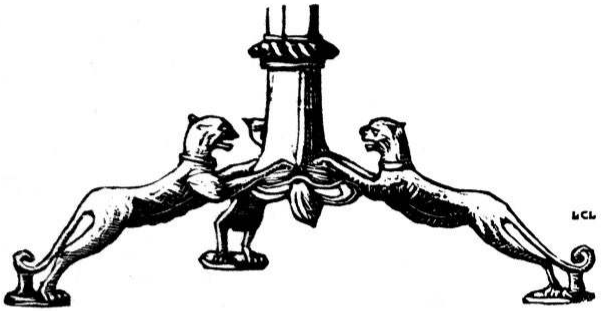


Fig. VI.- Pie de candelabro de la colección Campana.

III. CARÁCTER PROTECTOR DE LA PANTERA ENTRE LOS ANTIGUOS

A causa tal vez de su papel litúrgico, los antiguos atribuían a la piel de la pantera una virtud protectora para el curso corriente de la existencia humana; por eso un recipiente griego de la antigua colección del caballero Coghill muestra dos guerreros armados de espada, lanza, casco y escudo, que combaten juntos contra un centauro únicamente protegido por la nébrida de pantera que lleva en el brazo izquierdo[1].

Fig. VII.- La pantera arrebatando a la bacante hacia el cielo. Basílica pitagórica de la Puerta Mayor de Roma.

El mismo concepto se encuentra en Creta, y hemos visto que en Egipto se consideraba que esta protección seguía después de la muerte. En Grecia, el concepto pasó por decirlo así de la piel al animal entero, y los pitagóricos atribuían a la pantera la virtud de animal psicagogo que guía y se lleva a las almas de los muertos hacia la morada de los dioses, protegiéndolas hasta el puerto definitivo; por eso en la decoración de una basílica pitagórica de Roma, junto a ascensiones de Ganimedes y de una de las leucípides, arrebatados al cielo, vemos una bacante llevada en el espacio por una pantera (Fig. VII): «Sentada, serena y triunfal, sobre el lomo domado de una pantera que salta, ha perdido ya de vista nuestra humilde morada, y la fiera que la lleva se encabrita en el vacío: ni a la selva india ni a los valles de Nisa, sino hasta el cielo atrae Baco a esa bacante,

1. "Peintures de Vases grecs", *Magasin pittoresque*, T. XXVIII, p. 331.

mediante su pantera emblemática[1]». En otro lugar es Ariadna, la esposa de Dionisos, la que es llevada por la pantera hacia su divino esposo, en plena seguridad[2]. Y también a ella es confiado el transporte seguro de Eros, el Amor niño, el Amor frágil[3] (Fig. VIII).

IV. LA PANTERA EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

Ya vemos la riqueza de alegoría que a la emblemática cristiana le ofrecía el simbolismo antiguo de la pantera con sus aspectos de amiga de la luz, de animal psicagogo, con la gracia auxiliadora que implicaba el llevar sus despojos, es decir su piel, talismán de fuerza y protección durante la vida terrena en la que se elaboraba para el hombre, más allá de la muerte, un segundo nacimiento; por eso la escuela emblemática de Alejandría, que buscó por todas partes en el pasado religioso de su país imágenes alegóricas del Cristo prometido al mundo, pudo pensar respecto de sus preciosos despojos, que así como la pantera de los mitos antiguos se convertía para el hombre en fuente de protección y crisol de nueva vida únicamente por medio de su muerte, así también únicamente mediante el sacrificio de su vida hizo Cristo al hombre merecedor de la gracia divina y de la vida eterna.

En Occidente mismo, vemos que el arte cristiano primitivo también representa la pantera: una lámpara cristiana de Cartago que cita Dom Leclercq[4] citando al P. Delattre[5], está adornada de una pantera que amamanta a sus crías (Fig. IX), y el propio sabio benedictino menciona en otro lugar unas placas de piedra adornadas con la pantera, de factura probablemente pagana, que en la catacumba romana de San Pretextato cerraban unas sepulturas cristianas.

Fig. VIII.- La pantera llevando a Eros; figurilla griega de bronce.

Fig. IX.- La pantera en una lámpara cristiana de Cartago. Siglo IV-V.

Por su muerte y por medio de sus despojos, de su piel, decían los antiguos, la pantera proporciona al hombre el beneficio de las inspiraciones felices y lo coloca bajo la acción de los influjos del cielo; del mismo modo el Salvador, dijeron los místicos, por medio de su muerte en la cruz y de su doctrina iluminó el espíritu del hombre en cuanto a su destino eterno, e hizo descender en él el influjo de las gracias divinas.

Hay que reconocer con todo que la representación de la pantera quedó muy limitada durante los primeros siglos, y sin embargo, a partir de esta época, cuando en el siglo III el emperador Galiano la hacía representar en sus monedas[6], el *Physiologus*, primera obra de simbología

1. J. Carcopino, *La Basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure*, p. 109 y Pl. VII.
2. Véase Salomon Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol. I, p. 409, fig. 5.
3. *Ibid.*, T. IV, p. 289, fig. 1.
4. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Fasc. LXXXIV, col. 1129, n° 233, y fig. 66, n° 26.
5. Delattre, *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 227, n° 725.
6. Véase fig. XIV.

cristiana, y los escritos del mismo tipo, mantenían a la pantera en posesión de todos los exagerados elogios y de todas las fabulas lisonjeras con que la habían gratificado los antiguos.

En efecto, Aristóteles[1], Eliano[2], Plinio[3], Antigono Coristio[4] y otros autores ya habían prestado a la pantera la facultad de emitir un perfume de exquisita suavidad, equiparable y superior a lo que en la realidad son los aromas de los almizcles de la civeta o gato de algalia y de la jineta[5]. Estos antiguos autores, y tras ellos los primeros simbolistas cristianos, atribuían a este delicioso perfume la irresistible y fabulosa atracción que según ellos ejercía la pantera en los animales que tienen la facultad de percibirlo[6].

Fig. X.- La pantera devorando serpientes. Del *Hortus sanitatis* de Jean de CUBA. Edición de Ph. le Noir, 1539. Cap. CIV.

Los autores cristianos fueron todavía más allá, pues para poder adaptar más cómodamente una relación alegórica entre Cristo y la pantera de los antiguos, agregaron que, entre todos los animales, únicamente el dragón y la serpiente, en vez de verse amorosamente atraídos por el perfume de la pantera, se sienten en cambio tan importunados por él que huyen bien lejos en cuanto perciben los primeros efluvios (Fig. XI).

La pantera se convierte con ello en uno de los más satisfactorios emblemas de lo que la espiritualidad cristiana denomina «el buen olor de Cristo», y los maestros le aplicaron este pasaje del *Cantar de los Cantares* de Salomón: «¿Quién es aquella que sube del desierto –como una columna de humo –exhalando la mirra y el incienso– y todos los aromas de la caravanas?[7]». Y otros, siempre viendo en ella la imagen del Señor, la saludaron con estas otras palabras que la liturgia romana hizo entrar en el Oficio de sus Santas: *In odorem unguentorum tuorum curremus, adolescentulae dilexerunt te nimis*, «Acudimos corriendo al suave olor de tus perfumes, y nuestras adolescentes te aman perdidamente[8]». Y en este mismo sentido, el *Bestiario* de Pierre le Picard, en el siglo XIII, aplica a la pantera este otro pasaje del *Cantar de los Cantares*: «el olor de tus ungüentos es más delicioso que todas las fragancias de las plantas aromáticas».

Con los antiguos, estos mismos simbolistas cristianos consideraron también que la pantera, junto con el licornio y el elefante, era uno de los tres animales considerados castos, en razón de lo cual los artistas del medievo los engancharon juntos al carro alegórico de la

1. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*.
2. ELIANO, *Historia de los Animales*.
3. PLINIO, *Historia Natural*, VIII, 23.
4. ANTIGONO, *Hist. Mirab.* XXXI.
5. Véase MATTHIOLI, *Commentaires de Dioscoride*, edición de 1565, p. 32; y BUFFON, *Obras completas*, edición Duménil, 1835. T. V. I. p. 326.
6. Véase fig. XI. la Pantera y la emisión de su perfume seductor, del *Hortus Sanitatis* de 1539.
7. SALOMÓN. *Cantar de los Cantares*, III, 6.
8. *Ibid.* I, 3; y *Breviario romano*. Oficio de las Santas Mujeres, 1ª Visp. ant. 2.

Virginidad. Esta idea la encontramos hasta el siglo XVIII, especialmente en una miniatura de tiempos del Renacimiento que posee la Biblioteca Nacional de París[1].

Otros imaginativos pretendían que las panteras tenían el secreto de anular los efectos de los venenos, y así podían comer impunemente los alimentos envenenados, cosa que se supone que empleaban los Hircanos para capturarlas[2]; y también en ello veían la imagen del Cristo inmarcesible, que vivió en medio de los hombres, en la atmósfera del pecado, sin sentir nada de su contagiosa corrupción[3].

Veamos ahora de qué modo la ingenua pluma de los simbolistas de la Edad Media hizo a Jesucristo homenaje de esas viejas fábulas referentes a la pantera: encontraremos en ellas todo su idealismo, toda su fe, todo su ferviente amor.

En el siglo XII, Guillermo de Normandía, en su *Bestiaire divin*, tras haber cantado la belleza de la pantera, agrega:

«Toutes bestes communaument,
Fors le dragon tant'iolement,
Aiment toz dis sa compaignie;
Mais eil la het tote sa vie.
Quant ceste bestes est saoulée,
Ou en monteigne ou en valée,
De boesnes viandes plusors,
Nule beste ne quier mellors.

En sa fosse s'en entre et pose,
Desque ou tiers ior dort et repose
Au tiers ior, quant ele est levée
Et de dormir bien saoulée,
Donc dïete un si grand muiement

Qu'on la puet dir clerement
De trestot le pais entor.
Donc ist une tant boene odor
De sa boche, por verité,
Qu'en tote la veisinité
N'a nule beste qui se tienge
Que maintenant a le ne vienge.
A le viennent totes ensemble
Por l'odor qui boene lor semble.

Et totes sevent la pantière;
Mais le dragon s'entret arrière
Si tost comme sa voiz entend
Et la doucor de l'odor sent
Ne la puet longuement soffrir.
. . . . . .
En ceste beste, sanz dotance,
A moult belle senefiance.

Et senefe, sanz error,
Ihesu Crist notre Sauveor,
Qui par sa grant humilité
Vesti notre charnalité...

Todos los animales comúnmente,
Salvo el dragón solamente.
Aman os digo su compañía;
Pero él la odia con toda su vida.
Cuando la pantera ha quedado bien saciada
En la montaña o en el valle,
De muchas buenas viandas,
Ninguna presa mejor busca ya más.

En su guarida entra y se detiene,
Durante tres días duerme y reposa.
Al tercer día, habiéndose levantado
Y de sueño bien contentado,
Lanza un rugido tan potente

Que se la puede oír claramente
Desde todo el país alrededor.
Entonces sale tan buen buen olor
De su boca, en verdad,
Que en toda la vecindad
Ningún animal hay que pueda contenerse
De acudir junto a ella al instante.
A ella vienen todas juntas
Por el olor que bueno les parece,

Y todas siguen a la pantera;
Pero el dragón huye bien lejos
En cuanto oye su voz
Y percibe el dulce olor
que no puede resistir
. . . . . .
En este animal, sin duda alguna,
Hay un gran y hermoso significado:

Y significa, sin error,
A Jesucristo nuestro Salvador
Que por su gran humildad
Se revistió de nuestra naturaleza carnal...[4]

1. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, XV, pp. 221 y 235.
2. Según Vincent DE BEAUVAIS, (siglo XIII), en *Speculum majus*, L. XIX, 200.
3. Cf. Hugo DE SAN VICTOR (muerto en 1140), *De Bestiis*, C. XXIII, 426.
4. Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*. Edición Hippeau, p. 257.

Más adelante, Guillermo añade que la pantera, al atraer a sí a los demás animales, es el símbolo de Cristo, porque el Señor había anunciado previamente que atraería a él todas las cosas cuando hubiese sido levantado en la cruz.

El *Bestiario armenio* de la Edad Media, traducido y publicado por el erudito jesuita Charles Cahier, nos dice también que la pantera, tras haberse hartado, duerme durante tres días, al cabo de los cuales se despierta. Así también Nuestro Señor resucitó al cabo de tres días tras haber saciado su hambre, es decir, tras haber acabado su misión terrestre. Cuando la pantera despierta lanza un gran grito, con toda la fuerza de su voz, y de su boca exhala un olor aromático, y los animales corren hacia ese embriagador perfume. «Así es como Cristo, habiendo resucitado, hizo oler un perfume muy suave y atractivo a aquellos que estaban cerca de él y a aquellos que estaban lejos, y difundió así la paz en la tierra como en el cielo, como lo dice el Apóstol: la paz, la sabiduría, la benignidad y la paciencia de Nuestro Señor son ricas en matices como lo es la piel de la pantera, a decir de los moralistas, pues la Escrituras no mencionan los animales sin algún misterio[1]».

El *Bestiario* de Pierre le Picard, del siglo XIII, estudiado también por Ch. Cahier, nos dice que «la bestia llamada pantera es de hermoso diverso color», y que según el *Physiologus* el dragón la odia mucho. Cuando ha capturado a su presa, come hasta hartarse y se va a descansar tres días, después de lo cual, despertando, difunde un olor tan maravillosamente bueno que el bosque se llena de él hasta bien lejos, y que los animales que en él se encuentran se reúnen y acuden hacia ella; pero que el dragón, en cuanto percibe ese penetrante perfume, se hunde en su subterránea morada, mientras que los demás animales siguen a la olorosa pantera, y cuanto más lejos va ella, más lejos van ellos también[2].

Fig. XI.- Los animales que siguen a la Pantera, y el dragón que se aleja de ella. Miniatura del Arsenal. Siglo XIII.

Y el buen Pierre de Picardia concluye así: «Nuestro Señor Jesucristo es una verdadera pantera que atrajo por medio de su santa Encarnación a todo el humano linaje que el dragón –es el diablo– mantenía en la muerte. Lo que come la pantera, aquello de lo que se sacia, representa que Nuestro Señor Jesucristo quedó saciado con los encarnizamientos de los judíos, con los tormentos, las burlas y las sevicias de todo tipo con las espinas, con los clavos clavados en sus manos cuando los judíos lo colgaron de la cruz, y le dieron de beber hiel y vinagre, y traspasaron sus costados con la lanza; y saciado de todo ello descansó tres días en la sepultura, y luego resucitó. Entonces todos los pueblos siguieron su voz y su perfume, pues los diversos animales siguen a la pantera; sólo el diablo fue alejado y vencido[3].»

1. *Bestiaire arménien*, traducción de Ch. CAHIER, en *Nouveaux mélanges archéologiques* (1814), pp. 128 y ss.
2. Véase el texto íntegro: Ch. CAHIER, en *Mélanges archéologiques*, T. III, pp. 235-238.
3. *Ibid.*

Reproduzco junto a estas líneas la ingenua miniatura del *Bestiario* de Pierre le Picard, del siglo XIII, que está en la Biblioteca del Arsenal. Vemos en ella a los animales seguir a la pantera, y al dragón alejarse de ella[1] (Fig. XI).

Y añado aquí, como complemento, los textos de algunos otros autores de la Edad Media relativos al animal que nos ocupa:

De Brunetto Latini, en su *Tresor de toutes choses*, siglo XIII:

Cuando la pantera, dice, se ha saciado, se retira a su caverna, duerme tres días y sale luego y abre la boca, «entonces huele tan dulce y suave que todos los animales que huelen el olor acuden ante ella, y sólo al dragón le desagrada y se esconde bajo tierra, por el miedo que tiene de ella, pues le parece mejor morir[2].»

Un viejo *Bestiario* umbrío de mediados del siglo XIII, por su parte, dice: «Un animal llamado pantera, cuando respira, exhala tal olor que no hay en el país animal que no acuda corriendo a tomar el precioso don que se le ofrece, excepto el dragón, que no lo puede soportar. Ella, la pantera, se alimenta de este modo. – Un hombre que piense en la salvación de su alma ve que el animal de dulce olor es Cristo, y los que acuden (hacia ese olor) son las almas santas de las que se alimenta por medio de un vivo amor. El dragón es el traidor enemigo que no puede soportar el perfume (del Cristo Pantera) y sufre por ello un doloroso castigo[3].»

De Jehan de Cuba, en 1491:

«Según Isidoro, la pantera es un animal que recibe este nombre porque es amada por todos los animales excepto el dragón, o porque goza de la compañía de los demás animales de su género y especie y convierte a su semejanza todo cuanto recibe, pues *pan*, en griego, es lo mismo que decir *todo*. – La Glosa sobre Oseas: Nada es más fuerte que el león, ni nada es más ligero que la pantera. Y por eso dice Nuestro Salvador, por boca del profeta: Yo soy casi pantera en Efraím, y casi león en la casa de Judá[4].»

Un animal tan bien tratado en los *Bestiarios* de la Edad Media no podía dejar indiferentes a los *Lapidarios* de la misma época; por eso en su poema de las piedras preciosas, Marbodio, arzobispo de Rennes que murió en 1123, nos habla de la piedra maravillosa que lleva en sí la pantera. «Es, dice, una piedra moteada por todas partes, y el que la ve desde el alba tendrá una jornada dichosa: puede intentarlo todo y puede estar seguro de lograrlo[5]». ¡Nada menos!

V. LA PANTERA EN EL BLASÓN NOBILIARIO

En nuestras latitudes occidentales, la Heráldica nobiliaria de la Edad Media, respecto de la pantera como casi en todo, estuvo de acuerdo con el espíritu de los *Bestiarios* que rigió su formación, pero desde finales del siglo XV, cuando el primer espíritu de la heráldica se alteró al propio tiempo que el sentido cristiano, los heraldistas hicieron que la pantera compartiese las malas atribuciones reservadas hasta entonces al tigre: ferocidad implacable, brutalidad y traición.

1. Segun la reproducción dada por el P. CAHIER, "Bestiaires", en *Mélanges archeológiques*, T. II, Pl. XXII.
2. Brunetto LATINI, *Li Livres Dou Thrésor*, I, c. CXCVI.
3. El texto italiano de este pasaje y la traducción los debo a la amabilidad de René Guénon, *Cartas al autor*, 17 nov. 1929.
4. Jehan de CUBA, *Hortus sanitatis*, II ª parte. CIX. Edición de Ph. le Noir, 1539.
5. MARBODIO, *Lapidario*, Ll. *De Panthero.*

Cuenta La Colombière, que según otros autores de su época, tres o cuatro siglos antes, Jean de Vermandois había sido condenado por un acto de felonía a perder las armas del escudo familiar, y que se vio obligado a llevar, como marca infamante, un escudo «de gules con pantera de plata[1]». Se trata de un cuento tardío que no tiene visos de realidad.

La primera casa de Nesle llevó también esas mismas armas en el siglo XIII, pero en aquella época contemporánea de Pierre le Picard, el bello animal se encontraba en plena posesión de su simbolismo medieval y crístico (Fig. XII).

Durante el siglo pasado, Ed. Rouveyre, creyendo equivocadamente que se trataba de «la más antigua imagen heráldica del Grifo», publicó una imagen medieval de la pantera de demasiado gran estilo para no reproducirla aquí[2] (Fig. XIII).

Fig. XII.- La Pantera en el escudo de armas de la Casa de Nesle, s. XIII.

Fig. XIII.- Pantera heráldica. De Ed. ROUVEYRE, *Op. cit.*

Hay que reconocer que los *Armoriales* y *Bestiarios* del medievo confundían a menudo la pantera con el leopardo (y ese es también el error, reciente, de Gévaert[3]), con la onza y el tigre, y sobre todo, como veremos, con el lince. De hecho, en las pinturas y esculturas de esa época, la mayoría de las veces es muy difícil distinguir unos de otros esos carniceros que los artistas de entonces conocían sólo imperfectamente.

VI. LA PANTERA, EMBLEMA DE CONCUPISCENCIA

Casi todos los animales que fueron emblemas del Salvador en la literatura y el arte sagrados recibieron aspectos enfadosos que los hacen representar en otras condiciones a Satán, o los vicios de los hombres. Se trata de la otra cara de las más hermosas medallas.

Los malos instintos de nuestra naturaleza que nos llevan al mal los agrupó el ascetismo cristiano en tres clases, que son las tres concupiscencias: «la concupiscencia de los ojos, la concupiscencia de la carne, y el orgullo de la vida». Los simbolistas representaron estos tres torrentes impetuosos y nefastos por medio de tres animales: la *Pantera*, porque su manto ocelado está como lleno de ojos por todas partes, la *Loba*, y el *León*, porque una era uno de los antiguos emblemas de la impudicia, y el otro el del orgullo [4].

Dante recurre a este simbolismo al comienzo de su sublime viaje hacia los tres hábitats de los muertos: lo detiene de entrada la pantera, enseguida ayudada por la loba y el león, y el poeta sólo se libra de ellos con la llegada de Virgilio[5].

1. Véase Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, edición de 1669, pp. 269 y 273. Nº 112.
2. Ed. ROUVEYRE, *Connaissances nécessaires au Bibliophile*, p. 35.
3. GEVAERT, *L'Héraldique*, p. 50.
4. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art Chrétien*, T. VI, p. 239.
5. III L. DANTE, *La Divina Comedia, Infierno*, I.

De modo totalmente erróneo, al considerar en simbolismo la impronta que se considera que la pantera tiene sobre los demás animales, algunos han querido relacionar esta fuerza de atracción con los encantos malditos de la virgen pérfida a la que se entrega confiado el licornio, y también los de la sirena y la centaura: éstas, cono Satán, del que son símbolos, conducen a la perdición final, mientras que la pantera, imagen del Redentor, atrae para salvar.

Fig. XIV.- La pantera en una moneda de bronce de Galiano (260 a 268).

VII. LA HIENA, ANTÍTESIS SIMBÓLICA DE LA PANTERA

Dando la hiena como antítesis de la pantera, el simbolismo de los tiempos cristianos se apoyaba una vez más en los datos de los antiguos naturalistas. Se trata aquí de la hiena común del Africa septentrional, la *Hyena crocuta*, con un manto manchado que reproduce en cierto modo el de la pantera.

Plinio, especialmente, opone una a otra estas dos fieras. Decían en su tiempo, según cuentan, que la hiena causa el espanto en las panteras, que ni siquiera intentan defenderse de ella. La pantera nunca ataca a un hombre que lleve una piel de hiena y, «cosa maravillosa, si se suspenden una ante otra la piel de una hiena y la de una pantera, a ésta se le caen los pelos[1]». Su simple sombra basta para hacer enmudecer a los perros. La verdad es que la hiena es feroz, pero cobarde.

El viejo naturalista, además, convierte a la hiena en una fascinadora como la pantera, pero para causar la desgracia de los que le hacen caso: «Cuentan cosas maravillosas; la más extraña es que cerca de los rediles, la hiena imita el lenguaje humano, y pronuncia el nombre de un hombre y así lo hace salir al exterior, y entonces lo devora[2].»

Pero la fábula más extraordinaria, sigue diciendo Plinio, «es que las hienas son hermafroditas, se vuelven alternativamente macho y hembra y engendran sin macho[3].» Reconoce que la verdad es que Aristóteles no cree en esta extraña alternancia[4], la cual, por otra parte, procede de Ctesias[5] a través de Eliano[6] y Opiano[7].

Pero todos dejan constancia con Aristóteles de las bajas costumbres de «carroñera» y de necrófaga que hacen que la hiena resulte odiosa a todos[8]; y también están todos de acuerdo en atribuirle a la hiena el conocimiento de las artes mágicas, turbadores secretos de los muertos y poderes invisibles. Además, dice Plinio, actúan en el espíritu de los hombres y lo turban para atraerlos a ella[9].

1. PLINIO, *Historia Natural*, XXVIII, 27.
2. *Ibid.*, VIII, 44.
3. *Ibid.*, VIII, 30.
4. ARISTOTELES, *De generat.*, III, 16.
5. CTESIAS, *Indica*, XXXII.
6. ELIANO, *Historia de los Animales*.VII, 22.
7. OPIANO, *Cinegética*, III.
8. ARISTOTELES, *Historia de los Animales*, VIII, 7, 2.
9. PLINIO, *Historia Natural*, VIII, 44, y XXVIII, 27.

Aseguraban que en sus ojos había una piedra minúscula en la que residía, al menos en parte, su poder mágico, y en el siglo XI de nuestra era, el arzobispo Marbodio, en su poema de las piedras, no lo ha olvidado: «La piedra de Hiena, dice, es un guijarro que viene de los ojos de ese animal; permitiría conocer el futuro a quien la tenga en una boca purísima[1].»

Algunos pasajes de los Libros sagrados[2] referentes a la hiena llamaron la atención de los antiguos autores cristianos, y San Jerónimo[3], Eustaquio[4] y Tertuliano[5] reprodujeron, para sacar diferentes lecciones, las palabras de Plinio, Ctesias y otros antiguos.

Brunetto Latini, en el siglo XIII, resumía así a estos últimos:

«Hiena es una bestia que una vez es macho y otra hembra, y habita los cementerios de los hombres y se come los corazones de los muertos. Y dicen varios que en sus ojos hay una piedra de tal virtud que si algunos la tuviesen debajo de la lengua, podrían adivinar todas las cosas que van a pasar. Y como todo animal al que toque la sombra de la hiena ya no puede moverse del lugar, dicen algunos que este animal está lleno de encantamiento y de arte mágica[6].»

De toda esta zoología, los *Bestiarios* se creyeron autorizados a ver en la hiena un animal «malo y sucio», imagen poco halagüeña del abastecedor del infierno. Sus falsos cambios de sexo y de pelaje también hicieron de ella la imagen alegórica de los judíos en su pasar alternativamente del culto del verdadero Dios al de los ídolos, y también la imagen del «hombre doble, falso y cambiante», que ora sirve a «Jesucristo, nuestro verdadero Señor», ora a Satán, su enemigo[7]; y el disfraz de su voz le hace simbolizar de maravilla la perfidia del Tentador.

Fig. XV.- Hacheta votiva de esquisto, en forma de pantera. Museo de Candía. Época minoica, hacia 2.200 a. de C. Véase Jean Charbonneaux, *L'art Egéen*, pl. XVIII, y p. 6.

1. Marbodio, *Lapidario*, XLIV, *De Hyena*.
2. Particularmente Jeremías, *Profecía*, XII, 9.
3. San Jerónimo, *In Isaiam*, LXV; e *In Jeremiam*, XIII.
4. Eustaquio, *Hexaemeron*, 39.
5. Tertuliano, *De Pallio*, III.
6. Brunetto Latini, *Li Livres d'ou Trésor*, L. 1, CXCI.
7. Cf. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, XVIII. De la *Yenne*.

CAPÍTULO TREINTA Y OCHO

EL GUEPARDO

EL LEOPARDO – EL PERRO

I. EL GUEPARDO EN LA NATURALEZA Y EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

El guepardo de los naturalistas, *Felix jubata*, (Schreb.) o *Felix pardus* (Linn.), es como el leopardo, el lince y la onza, una fiera de tamaño medio y manto lleno de manchas, pariente de la pantera; es el menos feroz de los carniceros.

Varios zoólogos identifican el guepardo con el leopardo cazador de Africa, *Felix pardus*, que distinguen del leopardo del Asia meridional, *Felix leopardus* [1]; pero hasta los dos últimos siglos, estos dos últimos animales se confundían con el nombre colectivo de leopardos.

Por el contrario, desde todas las épocas, el simbolismo cristiano estableció una clara distinción entre el guepardo o leopardo cazador, *Felix pardus*, y el leopardo propiamente dicho, *Felix leopardus*, dando al primero una consideración de simpatía que niega al segundo lo mismo que al tigre, con el que comparte el avance rastrero (véase la figura IV).

La publicación de un estudio sobre el simbolismo de la pantera como emblema de Jesucristo[2], me valió por parte de un erudito una larga disertación, desdichadamente sin ninguna referencia bibliográfica, según la cual sobre todo en Oriente Próximo el guepardo había sido antaño asimilado a Cristo, cazador de almas, debido a la docilidad con la que deja que los hombres lo críen, como hacen con los perros de caza, para capturar los cuadrúpedos rápidos sobre los que se arroja con una flexibilidad y una habilidad notables. Esta caza por medio de guepardo, por lo demás, se practica todavía en nuestros días en el Turquestán, desde las orillas del Mar Caspio hasta el desierto de Gobi, en el norte de Persia y del Afganistán.

El dueño del guepardo, dice la nota que acabamos de citar, que no puedo más que resumir, se parece a Dios Padre, que envió a su hijo a la tierra para que persiguiera en ella a las almas de los hombres con vistas a su eterna salvación; el Redentor, a consecuencia de esta misión, las relanzó por medio de su doctrina, que puede compararse con el grito del guepardo, y la actividad de este último para perseguir los antílopes o las gacelas fugitivas puede representar los trabajos apostólicos del Salvador en los campos y ciudades de Judea, de Galilea y de Samaria...

1. J. Cornish y Colab., *Les animaux vivants du Monde*, Ed. Flammarion, p. 67, y J. Trousset, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, T. III, p. 190.
2. En *Regnabit*, T. XV, nº 6, (noviembre 1928), pp. 206-217.

Venga de donde venga la inspiración de este tema simbólico, es indiscutible que se encuentra absolutamente dentro del espíritu de los *Bestiarios* de la Edad Media, tanto los escritos en Europa como los escritos en Asia occidental. Es, pues, perfectamente aceptable.

Las representaciones del guepardo son bastante raras en las artes antiguas. Parece sin embargo que hay que reconocerlo en la empuñadura de una daga del arte griego encontrada en El Cairo y que representa un felino capturando una gacela, una cabrita o un cervatillo[1] (Fig. I).

Fig. I.- Empuñadura de daga de bronce, arte griego. Museo de El Cairo. De S. REINACH, *Op. cit.*

La iconografía cristiana cuenta con algunas representaciones del guepardo en el acto de cazar. Dom Leclercq ha reproducido, sobre todo, la que aparece en una tabla de concordancia de los Evangelios, obra del siglo X[2]. Vemos en ella un cazador que lanza su guepardo tras un gamo y su gama (Fig. II).

En un manuscrito iluminado del siglo XII, que procede de Saint-Martial de Limoges, vemos también unos guepardos que persiguen a su presa en el decorado de dos pilares[3].

Fig. II.- El guepardo de caza. Iluminación del siglo X. Véase Ch. DIELH, *Op. cit.*

La célebre capa de la iglesia de Saint-Mesme de Chinon es un tejido árabe del medievo románico que lleva magníficos guepardos afrontados como los grifos o los leones de los tejidos sasánidas[4].

También puede reconocerse un guepardo en acto de cazar en el felino de pelaje ocelado de una escultura que da el mismo Dom Leclercq, y que persigue a un cuadrúpedo cornudo en el decorado arabesco de una iglesia copta anterior al islamismo[5] (Fig. III).

En un friso pintado del monasterio medieval de San Pablo de Parma, unos hermosos guepardos, con collar de caza, deambulan por entre ramas o descansan en céspedes floridos[6].

A veces, en los documentos de arte, es imposible distinguir el guepardo de la pantera, el leopardo u otro felino; por eso conviene precisar aquí que si la fiera no va acompañada de su amo, o si no hay otras condiciones que permitan una atribución que al menos sea probable, se impone la mayor prudencia en la interpretación.

1. Véase Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. IV, p. 477, nº 1.
2. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXIV, col. 1874, fig. 5.503. Y también H. BORDIER, *Description des mss. grecs de la Bibliothèque Nationale*, p. 104, fig. 47; Ch. DIELH, *L'Art chrétien primitif et l'Art byantin*, Pl. XL.
3. Bibliothèque Nationale de Paris, *Fonds Latin*.
4. Cf. Émile MALE. *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 343.
5. Dom H. LECLERCQ, *Op. cit.*, T. VI, vol. I, col. 719 y 721.
6. Véase Laudedeo TESTI, *Parma*, p. 108.

II. EL LEOPARDO

En primer lugar, la emblemática cristiana se mostró adversa a los leopardos porque un antiguo error, repetido por Plinio[1], decía que eran «engendrados por un león y una pantera, como su nombre parece hacer conocer[2]», *leo-pardus*, león pantera; y ello hizo que se tomase a veces a estos animales como representantes emblemáticos de los frutos de las uniones ilegítimas.

Al contrario que el guepardo, que se deja domesticar por el hombre y que lo sirve, el leopardo siempre ha tenido la merecida reputación de ser un animal extremadamente feroz. Nos lo confirma San Ignacio de Antioquía: «Desde Siria hasta Roma, dice, noche y día, estoy combatiendo contra las fieras, encadenado como estoy a diez leopardos, o sea a una escolta de militares; son más malos cuanto mejor soy yo con ellos[3]». El leopardo era una de las más temidas fieras que en los anfiteatros desgarraban a los mártires: las actas del martirio de Santa Marciana de Cesarea nos muestran a la heroína cristiana despedazada por un leopardo, mientras que un león no le había hecho nada[4] (Fig. IV).

Fig. III.- El guepardo y su presa. Escultura copta anterior al siglo VIII.

Fig. IV.- El leopardo en una lámpara cristiana de Cartago. Según DELATTRE, *Op. cit.*

Otra característica alegórica del leopardo se apoya en la ilusión que hizo que los antiguos se equivocaran creyendo que este animal cambiaba de piel para engañar a los hombres y a los demás animales, y de ahí que la emblemática cristiana la escogiese para ser una de las principales imágenes del taimado del infierno, que tienta hipócritamente a las almas[5]. Por medio de este simbolismo, el leopardo se opone al guepardo, que simboliza al Salvador que persigue a las almas para salvarlas.

III. EL PERRO

Más que ningún otro carnicero, el guepardo se parece al perro por sus patas bastante altas, por el perfil de la cabeza y por su pelo bastante rizado; ya hemos visto que todavía se le parece más por su sociabilidad y su aptitud para dejarse educar por el hombre.

1. PLINIO, *Historia Natural*, L. VIII, 17.
2. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroique*, ed. de 1666, p. 264.
3. San IGNACIO: *Epístola a los Romanos*, V, 1.
4. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, p. 377.
5. Cf. Louis CLOQUET, *Élements d'Iconographie chrétienne*, XIII, p. 329

Pero estas características no bastan para explicar que en el simbolismo cristiano haya gozado de un papel que parecería deberse haber reservado al perro, el amigo particular y tan entregado al hombre, al que defiende y a menudo salva.

Sucede que, en los Libros sagrados, el perro tiene en contra suya textos terribles, y entre los antiguos tuvo pocas simpatías.

David, al hablar de sus enemigos, exclama: «*Quoniam circumdederunt me canes...*[1]» «Mis enemigos me rodearon como perros». Y la Iglesia puso estas palabras en la boca de Cristo, perseguido por el sacerdocio judío.

Y Salomón compara con el perro al insensato que vuelve a lo que antes rechazó: *Sicut canis revertitur ad vomitum, sic stultus ad stultitiam* [2]. Y la Iglesia aplicó constantemente estas palabras a los más cobardes renegados y relapsos.

Jesús mismo enseña que no hay que dar el pan de los hijos a los perros. *Non est bonum sumere panem filiorum et dare canibus* [3], y Santo Tomás de Aquino se acordaba de estas palabras cuando escribe el *non mittendus canibus* de su *Lauda Sion* [4].

El Apocalipsis agrupa con el nombre de «perros», para echarlos de la ciudad celestial, «a los magos, los impúdicos, los idólatras y todo aquel que ame la mentira y se entregue a ella... *Foris canes!*» ¡*Fuera perros!*[5].

¿Y no habían convertido los griegos antiguos al perro en emblema, si no en el inventor mismo, del cinismo, *kunismos*? Y, cosa también negativa para él, los mayores calores anuales se despertaban bajo la influencia de los astros de la constelación del Gran Perro (22 de julio al 23 de agosto). El Mundo antiguo, salvo Egipto y Etiopía, atribuía a este período canicular los efectos más desastrosos: médicos y remedios se volvían entonces impotentes; el propio Hipócrates lo había reconocido: «*Sub cane et ante canem, difficiles sunt purgationes*», escribió. Sólo quedaba entonces dejar a los enfermos en manos de los dioses, y por eso cada año los romanos, al comienzo de la canícula, sacrificaban un perro bermejo.

El arte cristiano, sin embargo, le hizo justicia e hizo de él el símbolo de la Fidelidad, de todas las fidelidades. En este sentido estaba echado al pie de las reinas y de las mujeres de bien, en sus monumentos funerarios, y también a los pies de los señores vasallos y de los escuderos fieles[6]; y por eso acompaña su imagen, en San Pedro de Roma, a la estatua de la Fidelidad personificada.

Porque es también guardián y defensor entregado de los rebaños, el simbolismo cristiano hizo del perro el emblema de los prelados de todos los rangos, encargados de guardar el humano rebaño de Cristo. Así están representados esos *canis dominici*, en la Iglesia de los Españoles de Florencia, del siglo XIV, y en un relicario antiguo del tesoro de las Hijas de María, en Namur[7].

Pero al perro nunca le cupo el honor de representar al Salvador del mundo.

1. David. *Salmos*, XXII (Vulg. 21), 17.
2. Salomón. *Libro de los Proverbios*, XXVI, 11.
3. San Marcos. *Evangelio*, VII, 27. Cf. San Mateo. *Evangelio*, VII, 6.
4. Santo Tomás de Aquino. *Breviario romano* – Oficio del Santo Sacramento.
5. San Juan. *Apocalipsis*, XXII, 15.
6. Cf. L. Charbonneau-Lassay, "La Plate-tombe de Jehan de Grimouard (1532)", *Revue du Bas-Poitou*, 1924, Liv. IV.
7. Cf. L. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, XIII, p. 317.

CAPÍTULO TREINTA Y NUEVE

CRISTO CAZADOR

I. EL CAZADOR, IMAGEN EMBLEMÁTICA DE CRISTO O DE SATÁN

Las palabras de Jesús cuando dice a sus cuatro primeros apóstoles, a orillas del mar de Galilea, que los hará «pescadores de almas[1]», o sea que irán detrás de las almas, condujeron primero, como mostraré más adelante, a los iconógrafos del arte cristiano de las catacumbas a representar al propio Cristo con los rasgos de un pescador, que ya sea con red o con sedal captura el pez deseado.

Semejante idea simbólica debía conducir inevitablemente a representar también al Redentor con la imagen del hombre cazador, y más naturalmente todavía con la imagen alegórica del guepardo domesticado, porque ¿no es para el simbolista cristiano este animal el que persigue incansablemente a las almas y las captura, felizmente para ellas, por todos los medios? felizmente para ellas incluso cuando con la red que aprieta, con el anzuelo que desgarra, con el dardo o el venablo que atraviesan hace intervenir el dolor como medio[2].

También es el que persigue con la espada o las flechas a sus enemigos y a los agentes del mal.

Fig. 1.- Lámpara cristiana de Cartago. Según L. Delattre. *Op. cit.*

Una lámpara cristiana de Cartago, del siglo IV según parece, muestra un jinete que esgrime una jabalina; cerca de él, su perro persigue una liebre[3]. Es razonable relacionar esta escena emblemática con el simbolismo del Cristo cazador (Fig. 1).

La Edad Media multiplicó las representaciones simbólicas de cazadores y de escenas de caza en las que, pese a la incomprensión que San Bernardo manifestaba respecto de ellas, muchos veían entonces la imagen de Cristo, de los Apóstoles y de los herederos de su celo en la persecución de las almas.

¿No había comparado San Agustín, mucho antes que ellos, a Jesucristo con un cazador incansable?[4] Por eso el erudito medievalista que fue el P. Martin afirma con razón que a menudo, en las artes místicas del medievo, «los cazadores eran tomados en buen sentido y significaban a Jesucristo, sus Apóstoles, y a todos los propagadores de la verdad[5].

1. San Mateo, *Evangelio*, VI, 19.
2. Véase Fr. Coppée, *La bonne Souffrance*.
3. Cf. Delattre, *Revue de l'Art chrétien*, Nouvelle série, T. IV (1933), p. 38, nº 907.
4. San Agustín, *Sermo* LI.
5. Arth. Martin, S. J. *Mélanges archéologiques*, T. I. p. 122.

Otros Padres y Doctores, por el contrario, vieron en él la imagen de Satán aprovisionando de presas su infierno. Esa era la manera de ver de San Jerónimo[1], y San Pedro Damián emplea después de él la misma imagen[2].

Cristo no persigue con sus deseos tan sólo a las almas inocentes; él mismo dijo que vino a salvar a los pecadores, para reconciliar a los culpables con la justicia divina: la imagen de las almas deseadas por él, pues, no debemos verla solamente en los animales inocentes, ciervos, gamos, cervatos, liebres o pájaros inofensivos. Por eso la imagen del cazador que persigue al tigre o al zorro, que lanza sus flechas contra el azor o el cuervo, puede esconder perfectamente a Cristo tras su apariencia. Y parece que se impone la certidumbre de este simbolismo cuando se encuentra sobre una cosa sagrada, por ejemplo un altar o una vestidura, o un objeto de uso litúrgico. Este es el caso en la pila bautismal de plomo de la iglesia de Puycasquier, en Gascuña, que es del siglo XII[3] (Fig. II).

Fig. II.-Decoración de la pila bautismal de Puycasquier, siglo XII.

II. EL CAZADOR, IMAGEN DE LOS APÓSTOLES.

Con más frecuencia que a Cristo, con más frecuencia que al Demonio, los cazadores han representado a los Apóstoles del Evangelio: San Hipólito, martirizado en 240, ya decía que «los productos de la caza simbolizan las almas salvadas del error; y el justo que enseña se convierte en cazador de almas[4]».

San Isidoro, a finales del siglo VI, proclamaba a su vez que los Apóstoles fueron, con éxito, pescadores y cazadores[5]; y se apoya en este texto de Jeremías: «He aquí que llamo en masa a pescadores, y pescarán. Y también llamo a cazadores, y cazarán en las montañas, en las laderas de las colinas y hasta en las hendiduras de las rocas[6]».

Eso es desde luego lo que expresan las escenas de caza representadas en las obras de arte que cita el P. Martin, por ejemplo en el bellísimo relicario medieval de Namur que contiene

1. San Jerónimo, *In Michae*, V.
2. San Pedro Damian, *Œuvres*, LI.
3. Cf. Comte de Toulouse-Lautrec, "Souvenirs archéologiques du comté de Fézenzac", *Bulletin monumental*, 3ª série, T. VII, 1861, p. 665-689.
4. San Hipólito, *Spirit. Christ.* T. II, 569.
5. San Isidoro, *Contr. Jud...* L. I, IX.
6. Jeremías, *Profecía*, XVI, 16.

una insigne reliquia de San Pedro el apóstol[1]. Del mismo modo hay que interpretar la decoración de la píxide eucarística de marfil de la iglesia de San Columbano, en Bobbio, en la que por un lado aparece Cristo, con los rasgos de Orfeo, atrayendo a sí los animales salvajes por la exquisita dulzura de los encantos de su lira, y por el otro, unos cazadores montados persiguen animales feroces[2] (Fig. III). Se trata de dos representaciones emblemáticas de la captura de las almas por medio de la dulzura por una parte y por medio del dolor por otra. También se representaron escenas de caza en objetos religiosos de Escocia en el siglo VIII y en el IX, por ejemplo en la cruz de piedra de Rossie Priory[3].

Así pues, cuando se busca comprender el sentido de estas representaciones cinegéticas en el arte religioso, hay que tener en cuenta ante todo la naturaleza del medio y el lugar donde se encuentran representadas, así como la utilización del objeto en el que se encuentran.

Fig. III.- Escena de caza en la píxide eucarística de Bobbio. Siglo V-VIII.

Fig. IV.- El halconero.
Arte románico-ojival de Turena.

1. Arth. Martin, *Op. cit.*, p. 123.
2. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. III, vol. I, col. 1095, grab. 2.687 y col. 1.097.
3. *Ibid.*, col. 1.302, fig. 2.785.

CAPÍTULO CUARENTA

EL LINCE

EL TOPO

I. EL LINCE Y SU FABULOSA VISTA

El lince, en griego *lugx*, es un carnicero medio cuyo tamaño varía entre el del lobo y el del zorro de Francia. Según Cuvier, el verdadero lince de los antiguos era el caracal de Asia y África, el *Karrah-kulah* de los turcos. Isidoro, en el séptimo libro de sus obras, clasifica entre los lobos al lince, que nuestros naturalistas actuales clasifican entre los felinos.

En su obra sobre la caza, el griego Opiano, que vivía en Cilicia en el siglo III de nuestra era, designa al lince con el nombre de «pantera pequeña»[1]: las principales variedades del grupo de los linces del antiguo continente son el caracal, el lobo cerval (*felix linx*), la onza (*leopardus uncia*), y el gatopardo. Era al primero de estos linces al que se atribuía en el mundo antiguo una vista extraordinaria. Los antiguos, que con Opiano emparentaban los linces con la pantera, los consagraron junto con ella a Dionisos[2] y les atribuyeron en gran parte las mismas cualidades reales o ficticias, incluso forjaron algunas nuevas para ellos, y así les atribuyeron, como a Linceo, uno de los argonautas de Jasón, el privilegio de una vista tan penetrante que, decían, permitía verlo claramente todo, incluso a través de los cuerpos más opacos, lo cual en la realidad sólo sería posible con una retina capaz de captar los rayos de onda corta; este privilegio no puede tenerlo la retina de los linces, cuyos ojos están construidos del mismo modo que los del gato común[3]. Es esa ficción la que hizo que Erasmo denominara al lobo cerval *lynce perspicacior*[4].

Los antiguos atribuyeron generosamente al lince una agudeza de oído igual a la imaginaria capacidad de sus ojos[5]; decían que eran muy sensibles a la música hermosa, y por eso Virgilio los muestra inmóviles y encantados cuando se oían los maravillosos cantos de Damon y Alfesibeo por los pastos en la penumbra crepuscular y la calma de la paz profunda[6].

La imaginación del viejo mundo había atribuido también mirificas propiedades a los conglomerados que se forman en el cuerpo del lince y que denominaban *lyncurium*: distinguían tres variedades: «una deslumbrante como un ascua, otra más oscura, y la tercera, verde[1]». Plinio habla de la primera[2]. Teofrasto dice por su parte que la «piedra de Lince» tiene el color del ámbar, y otros dicen que las mejores son grises: son las *ligurianas*. Su principal virtud, decían, se ejercía contra las perturbaciones mentales, la epilepsia y la ictericia.

1. Opiano, *Cynegetica*, traducción de Belin de Ballu.
2. Cf. Chompré, *Dictionnaire de la Fable*, p. 250.
3. Cf. A. Ronchon-Duvigneaud, "L'Œil mystérieux du Chat", *Les Sources*, T. IV, (1930), nº 5, p. 10.
4. Erasmo, *Adagia*, L. V, 2.
5. Cf. Buffon, *Histoire naturelle*, ed. de 1769, vol. XII, pp. 303-320.
6. Vease Virgilio, *Bucólicas*, Égloga VIII.

Fig. I.- La belemnita fósil, llamada "piedra de Lince" (*Belemnites digitalis*).

El obispo de Rennes Marbodio, que vivía en el siglo XII, cuenta que el lince borra con el rabo las huellas de sus pasos para que los hombres no lo persigan con objeto de matarlo y apoderarse de la piedra que lleva en sí[3]. Y Brunetto Latini nos dice que cuando se le escapa su piedra, el lince, «para evitar que esa piedra llegue a los hombres», la oculta en la arena[4].

Pensando sin duda en esto, en ciertas regiones se buscaron durante mucho tiempo como «piedras de lince» las belemnitas fósiles...[5] (Fig. I). En mineralogía se denomina piedra de lince o *ligurita* a una variedad de turmalina; se trata de un silicato aluminoso[6].

Fig. II.- El Lince, según el *Hortus sanitatis* de Jehan de Cuba. Ed. de Ph. le Noir (1539), LXXXVI.

Los antiguos decían que la piedra del lince se formaba de su orina, y Lucano, menos favorable a este animal que los autores antes citados, incluye las vísceras del lince entre las cosas malditas con que la maga Ericto componía sus filtros en Tesalia[7]; para resumir todas estas ensoñaciones, cito este pasaje de Jehan de Cuba, comentando el *Libro de la Naturaleza de las Cosas*: «El animal lince tiene los ojos tan claros y sutiles que por la sutilidad de su vista penetra y atraviesa los cuerpos firmes y estables... La piedra preciosa destilada de su orina denominada ligurius es engendrada en el espacio de siete días[8]» (Fig. II).

Pasen estas ensoñaciones que son todas estas ilusiones de los antiguos; pero nos encontramos aquí en el terreno de la arqueología y debemos tomarlas por lo que fueron gracias a los simbolistas: generadoras de obras de arte literarias, pictóricas o escultóricas, sembradoras de una belleza que fue útil para la expansión de las almas, para el embellecimiento de los espíritus. Incluso hubiera podido señalarse la nobleza de las actitudes del lince, que es extraordinaria.

1. Cf. Dr. Vergnes, "Les pierres précieuses en thérapeutique", *Le Voile d'Isis*, T. (XXXIV), fasc. 112, p. 273.
2. Plinio, *Historia Natural*, Lib. VIII, 7.
3. Marbodio, *Lapidario*, XXIV, (*De ligurio*).
4. Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, L. I, CXCIII.
5. Cf. M. Landin, *Dictionnaire de Minéralogie*, p. 335.
6. *Ibid.*, *Op. cit.*, p. 237.
7. Cf. Lucano, *Farsalia*, VI.
8. J. de Cuba, *Hortus sanitatis*, II ª parte, LXXXVI, ed. de 1539.

II. EL LINCE EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

Gracias al parentesco que los antiguos reconocieron entre la pantera y el lince, la simbología cristiana, hasta finales del medievo, extendió al lince la mayoría de los caracteres emblemáticos que atribuía a la pantera, emblema directo de Jesucristo; a menudo incluso los bestiarios convierten a la pantera y el lince en un solo animal.

»...El animal que tiene por nombre pantera,
En derecho romano loba cerval...

dice uno de ellos[1].

No obstante, a lo que fue común en la herencia emblemática de estos dos animales, se añade, únicamente en beneficio del lince, la relación alegórica que se hizo entre el privilegio único que le reservaron los antiguos de poder verlo todo y oírlo todo pese a los obstáculos corrientes, y por otra parte la perfección divina que hace que Cristo, presente en todas partes, que todo lo ve y todo lo oye, conoce todas las cosas y lo sabe todo.

El lince, pues, se convirtió por ello en el emblema de la omnisciencia que Cristo lleva en sí por su naturaleza divina, según lo que profesa San Pablo: *Omnia autem nuda et aperto sunt oculi ejus*. «Todo está al desnudo, todo está abierto ente sus ojos[2]».

Finalmente, gracias a ese mismo poder visual que los antiguos le atribuyeron, el lince, lo mismo que el león que dicen que duerme con los ajos abiertos y lo mismo que el halcón, que fue en Egipto el ojo de Horus, y como la grulla que mientras tiene levantada la pata vigila su guijarro, su vigilancia, como el gallo que con su grito advierte a los suyos de que se acerca el peligro, como la cabra que escala las cumbres para inspeccionar el horizonte, el lince se convirtió en emblema de la vigilancia esclarecida de Cristo, que vigila a los suyos y a quien no se le escapa nada.

Mucho antes que el cristianismo, la legendaria vista del lince se tomó en sentido figurado para basar preceptos morales; Horacio, por ejemplo, aconseja que no hay que tener «ojos de lince para las bellezas de una mujer y ojos de ciego para sus defectos»[3]

En la heráldica nobiliaria francesa, el lince, con el nombre de onza, expresa el coraje ágil y flexible al propio tiempo que el discernimiento sagaz. Strade, en el siglo XVII, dice: *de azur tiene un árbol de oro, y tiene bajo su rama una onza al natural.* Y La Colombière, que cita este escudo de armas, añade: «La onza es un animal semejante a la Pantera, excepto que no es tan grande; es símbolo de rapidez, de ligereza y de agudeza, y no hay ningún animal que tenga la vista tan buena y tan aguda como él[4]».

Un predicador de finales del siglo XIX, el Padre Ferret, inspirándose sin duda en ascetas más antiguos, comparaba con el lince al cristiano que, mediante la meditación y las austeridades, adquiere «el ojo de la fe», gracias al cual llega a comprender la doctrina de Jesucristo en la medida en que le es posible en la tierra a la inteligencia que Dios les ha confiado, a ver claro en lo que la espiritualidad cristiana denomina «las cosas de Dios»[5].

1. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, XXIV, *De la Pontière*. Ed. de Hippeau, p. 256.
2. San Pablo, *Epistola a los Hebreos*, IV, 13.
3. Horacio, *Sátiras*, L. I, II
4. Vulson de la Colombière, *La Science héroique*, ed. de 1669, p. 269.
5. R. P. Ferret, S. J., *Exercices de saint Ignace* (retraite spirituelle). Notas dictadas.

Y eso concuerda con lo que dice San Efrén, de que «quien está dotado de ese "ojo de la fe" percibe a Dios en una especie de claridad intuitiva[1]».

III. EL TOPO, ANTÍTESIS DEL LINCE

Un simbolismo muy antiguo opone el lince, que ve mejor que cualquier otro ser vivo, al topo, que antaño se consideraba que no tenía siquiera ojos y que moría a la luz del sol: «Sabed, decía Brunetto Latini a finales del siglo XIII, que el topo no ve ni pizca, pues la naturaleza no quiere abrir el pelo que hay sobre sus ojos, y así no valen nada[2]».

El bueno de La Fontaine se hizo eco de la antigua oposición del topo con el lince

«...somos
Lince con el prójimo y topos con nosotros mismos.
Nos lo perdonamos todo, y nada a los demás hombres,
Nos miramos con distinto ojo que al prójimo...[3].»

Fig. III.- "*La señora sale de su hostal*". El Topo según un grabado en madera del siglo XVIII.

Debido a su vida oculta bajo el suelo, entre los antiguos a veces fue símbolo de ello, como lo fue la serpiente en otros aspectos; como ella, pensaban, conoce los secretos subterráneos: nuestros campesinos dicen todavía que el topo sabe siempre exactamente qué hora es, por eso nunca saca la tierra de su nido si no es a medio día y a las seis. Los griegos lo sacrificaban a Poseidón porque de él dependía, según sus concepciones, la estabilidad de todo cuanto se erige sobre la tierra, templos, casas, murallas, columnas, etc.: eso es porque el topo vive en el subsuelo superior en el que descansan los cimientos de estos edificios[4].

La simbología cristiana convirtió al topo en emblema del Demonio, que lleva al oscurecimiento de los ojos del alma, y en imagen de Satán en cuanto «Príncipe de las Tinieblas» que reside en el fondo del abismo como el topo en la sombra de sus galerías subterráneas (Fig. III).

A causa de este mismo hábitat se convierte al topo en símbolo de la Avaricia, y del avaro que esconde sus tesoros en la tierra[5]. También lo toman como imagen de la Mentira, que, como el topo, teme la luz y muere con ella[6]».

En las supersticiones populares, las vanas observancias y la baja brujería, el topo tiene variados papeles. En algunas comarcas del sudoeste de Francia, los niños pequeños llevan to-

1. Cf. San Efrén, *Comentarios sobre las Sagradas Escrituras*.
2. Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, L. I, Part. V, CC.
3. La Fontaine, *Fábulas*, L. I, fáb. VII.
4. Cf. V. Magnien, *Notes sur l'antique théologie des Grecs*, p. 11.
5. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I. pp. 134 y 234.
6. L. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 339.

davía, dentro de bolsitas, o patas de topo para protegerlos contra las convulsiones, o mandíbulas para protegerlos contra las lombrices intestinales, puesto que en la tierra los topos devoran las lombrices que entran en sus galerías. A veces intervienen fórmulas de conjuro en estas prácticas estúpidas que probablemente son más antiguas que el cristianismo. Tal vez por eso la simbología cristiana, que tomó a numerosos vermívoros como emblema del Cristo destructor de los demonios y de sus obras, no tuvo en cuenta el topo para ese honor (Fig. IV y V).

Fig. IV.- Patas de topo atadas para llevarse como amuleto. Langeais, cerca de Tours, 1935.

Por otra parte, los hechiceros campesinos utilizan todavía el hígado y la hiel del topo, consagrados con fórmulas secretas, para provocar en sus víctimas abcesos, úlceras y tumores; y la preparación maléfica de sus órganos genitales recibe otro destino. ¿No es suficiente para convertir al topo en un ser de mala fama y digno del Bestiario de Satán?

Fig. V.- Una de las patas excavadoras delanteras de un topo (secada). Eran las que se empleaban más frecuentemente en las vanas observancias populares. Tamaño real.

CAPÍTULO CUARENTA Y UNO

EL LOBO

Pallu de Bellay, a quien considero uno de los mejor informados entre los eruditos de nuestra época que se han interesado en el antiguo simbolismo cristiano de los animales, decía que los pueblos de la regiones septentrionales de Europa, antes de la reforma luterana, relacionaban al lobo con el simbolismo de Jesucristo. Esta idea se apoya en primer lugar en que el lobo, en las antiguas tradiciones de los países costeros del Mar de Noruega y del Báltico, siempre fue considerado un animal de luz, una especie de genio solar a quien estaba consagrada la constelación de la Osa Mayor (Fig. I). Por otra parte, la alta montería y el folklore de estos mismos países se apropiaron ciertas particularidades de la naturaleza y de las costumbres del lobo para enriquecer su simbolismo local[1]. Lo cual no impide que los lapones consideren que el lobo es uno de los sostenes de Satán, y que hagan bendecir las balas que le están destinadas[2].

Fig. I.- La constelación de la Osa Mayor.

Creo, pues, que conviene examinar el pasado del lobo en la arqueología y el tradicionismo de la Europa meridional para tratar de encontrar qué puede concordar con la tesis septentrional o tener relación con ella.

I. EL LOBO Y LA LUZ EN LA MITOLOGÍA DE LA EUROPA MERIDIONAL

Los estudios prehistóricos nos muestran al lobo junto a los representantes de la gran fauna cuaternaria en los más antiguos yacimientos humanos de nuestras regiones sudeuropeas[3], y sus dientes entraban, con o sin cualidades talismánicas, en la composición de los ornamentos primitivos de nuestros antepasados, que a veces pintaron su imagen en los muros de sus santuarios subterráneos (Fig. II).

En arqueología clásica, y sin detenernos en la leyenda arcadia de Licaón, a quien Zeus metamorfoseó en lobo, lo mismo que a su hijo, en castigo por un asesinato que, según cuen-

1. M. du Bellay, bibliotecario del Cercle Saint-Hubert de Poitiers.
2. Cf. A. WINTERLING, *Un été sans nuit.*
3. Cf. J. DÉCHELETTE, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, T. I, *passim*, (Indice p. 710).

ta la fábula, fue causa del diluvio de Deucalión, examinemos enseguida las relaciones que en la mitología griega unieron al más bello de los dioses del Olimpo, Febo-Apolo, y al lobo común de Europa, el *Lukos* de los griegos, el *Canis lupus* de los latinos. Lukos, el lobo. En la misma lengua griega, la luz del alba se llama *lukê*, que equivale a *prima lux ante solis ortum* entre los latinos, la luz que precede al pleno día.

Todos los mitólogos concuerdan en considerar que el mito del Febo-Apolo, dios de la pura luz, de la belleza de las formas, de la armonía de los sonidos, de la poesía y de la elocuencia, lo recibieron los griegos de las regiones boreales. Debió de llegarles por las mismas rutas que llevaban al Hélade el ámbar dorado y que seguían los cisnes. Cada año, decían, al divino Apolo le gustaba abandonar los santuarios de Grecia, y tomaba entonces el camino de una lejana y misteriosa región para regresar en una fecha fijada de antemano. «Esa región, denominada *región hiperbórea*, se extendía más allá de los países de donde provienen los fríos y las nieves. Reinaba allí una primavera perpetua; las sombras de la noche nunca envolvían a sus habitantes, y sin interrupción los dorados rayos de sol los inundaban de dulzura y serenidad. A esa irradiación de luz inmóvil acudía Apolo para pasar los meses de invierno... A finales de otoño, el augusto Padre de la sana luz abandonaba el suelo de Grecia en busca de su retiro invernal; regresaba en primavera, en el momento en que el sol parecía acercarse a la tierra para rodearla de un brillo más brillante y más cálido..[1].»

Fig. II.- El lobo en una pintura rupestre de una caverna prehistórica.
De A. DE BEAUCORPS y P. HEINRICH, *Histoire de France*, p. 8.

En sus estancias anuales en las tierras hiperbóreas, Febo, que no es otra cosa que la personificación del sol, tenía que encontrar necesariamente las dos familias de animales que el Norte le consagraba, los Cisnes y los Lobos. Por eso los griegos, que conocían esa consagración al propio tiempo que el mito solar de Febo, asociaban muy a menudo, hasta el punto de identificar al uno con el otro, al dios de la luz y el lobo.

Apolo, decían, era hijo de Zeus-Júpiter y Leto. «Zeus, su padre, era el cielo de donde nos viene la luz, y su madre, Leto, personificaba la noche[2].» El sol, en efecto, nace de la noche en el momento de la aurora[3]. Y en los santuarios de Apolo añadían que a su madre, mientras estaba embarazada de él, se le había aparecido un lobo, y que por aquel contacto había pasado a él la esencia vital del lobo, y de ahí venía el sobrenombre de *Lukogenes*, «nacido del Lobo». Por eso bajo el cielo de la Hélade por todas partes se encuentra al lobo asociado con el culto de Febo-Apolo.

En Atenas, el terreno que rodeaba el templo de Apolo como la pelambre de un animal rodea su cuerpo, se llamaba *Lukeion*, el Liceo, es decir: «la piel de lobo». Allí fue donde Aristóteles enseñaba su filosofía.

1. Mario MEUNIER, *La Légende dorée des dieux et des Héros*, p. 63.
2. Mario MEUNIER, *Op. cit.* p. 57.
3. La Luna, en la India, se compara a un lobo que devora la noche. El *Rig Veda* está de acuerdo con este simbolismo (VII, I, himno II).

Argos daba a Apolo el sobrenombre de *Lukaios*, en reconocimiento de que un lobo había decantado en favor de Danaus la soberanía de esa ciudad; y en honor de ese mismo dios, los magistrados de Argos habían levantado la estatua de un lobo en una gran plaza que se llamaba, debido a ello, la *Lukeios agora*, la plaza del Lobo; y las monedas de la ciudad llevaban su imagen (Fig. III).

Fig. III.- El Lobo en una moneda de Argos, Grecia.

En Sicione también llamaban *Lukaios* a Apolo, porque su oráculo había indicado a los pastores sicionios el medio de protegerse contra los lobos que diezmaban sus rebaños[1].

En Delfos, llamaban Licorea, *Lykoreia*, a un pueblecito que había a las puertas de la ciudad, en el que Febo-Apolo era particularmente honrado. En la propia ciudad, el dios era llamado Licorio, *Lukoreus*, «relacionado con el lobo». En Arcadia se celebraban las antiguas Likaias, y el carácter solar y feroz del lobo contrastaba en ella con las costumbres profanas; era la oposición buscada entre el *profanum vulgus* y los *Mercuriales viri* de Horacio, en la que estos últimos representaban a los iniciados. Y con ello el lobo de Arcadia se relacionaba con los jabalíes de los colegios secretos de los druidas.

Fig. IV.- Moneda gala atribuida al jefe Contutos.

Estas relaciones entre Apolo, dios sol, y el lobo se extendieron luego por toda la cuenca mediterránea, y todavía permanecían en la memoria en el siglo V de la era cristiana, cuando Macrobio escribía que los antiguos representaban al sol con la imagen del lobo: «El Lobo, que es el sol», dice, y «la prueba, agrega, de que el sol recibe el nombre de Lukos, lobo, es que Licópolis, ciudad de la Tebaida, rinde el mismo culto a Apolo y al Lobo, adorando al Sol en los dos[2]».

La antiquísima mitología de los celtas también tenía su lobo divino puesto en relación, como el de los países bálticos, con la fuente divina y el culto de la luz.

El nombre céltico del lobo es *bleiz*, y de ahí los nombres geográficos de Blois, Blésois, Beauce (Belsia), Blesle, etc. El nombre del Apolo de los galos, del dios galo de la luz Belen, Beleno, parece que también viene de *bleiz*, del lobo céltico.

La imagen de ese lobo aparece en algunas monedas de las tribus galas[3] (Fig. IV); y proporciona también, exclusivamente en tierras célticas, el motivo de unas estatuillas singulares[4]: en ellas el animal tiene en la boca un ser humano que más parece, dice con razón S. Reinach, ser un atributo que una presa[5] (Fig. V y VI). Añade, muy a propósito, que la desproporción de tamaño

Fig. V. Bronce antiguo de Oxford.

Fig. VI. Bronce céltico de Angulema.

El Lobo andrófago de la mirología céltica. Según un dibujo de P. Mouvier.

1. Cf. J. BLANCHE, *Dictionnaire grec-français*, p. 592.
2. MACROBIO, *Saturnales*, L. I, XVII.
3. Conde Fr. DE RILLY, *Une cachette de monnaies gauloises à Rochefolle...*, pp. 2 y 3, fig. 4.
4. Véase G. CHAUVET, *Petites notes d'Archéologie charentaise*, pp. 37 y ss.
5. Salomon REINACH, "Les carnassiers androphages dans l'Art gallo-romain", *Revue celtique*, T. XXV, pp. 209-224.

entre el animal y el ser humano, según las costumbres del arte céltico, indica que se trata de un lobo divino, un verdadero dios lobo[1]. ¿Tendrá tal vez este grupo todavía enigmático una lejana relación con la antigua tradición nórdica que aseguraba que el lobo, tras haber estado relacionado con el nacimiento de la luz, al fin de los tiempos devorará el último de los días..?

Fig. VII.- La marca "del lobo" de los armeros de Passau en espadas del siglo XVI y XVII. Colección del autor.

Esta unión del Lobo emblemático y la luz astral se extendía incluso a las cosas insensibles; los ojos chispeantes del lobo que brillan en la sombra del sotobosque como dos ascuas incandescentes tal vez con reflejos de arco iris, hicieron que los lapidarios griegos dieran el nombre de *lycophtalmos*, «ojo de lobo» a una de las variedades más irisadas de ágata, descrita por Plinio[2]. Y *Licopodio*, pie de lobo, era el nombre de un musgo que, reducido a polvo, produce la sustancia extremadamente inflamable que la farmacopea de antaño llamaba «azufre vegetal», y que todavía se emplea para los efectos de luces de los teatros y los fuegos de artificios, e incluso en los ritos simbólicos de la iniciación masónica. Esta planta demasiado a menudo confundida con el criptograma llamado *Lycoperdon*, era antaño uno de los emblemas de la llama, e incluso del rayo[3].

Es sabido que hay un lazo estrecho que une en simbología el rayo de luz, la punta del rayo y el destello de la espada que golpea. Sin embargo, no parece probable que venga de ahí la asociación de ideas que hizo grabar la imagen del lobo en espadas salidas en tiempos pasados de las célebres forjas de Solingen y sobre todo de Passau[4] (Fig. VII y VIII) –aunque los gremios de armeros tenían en la Edad Media algunas tradiciones de lo más asombroso– sino que más bien debía de venir del carácter de emblema de independencia que antaño se le reconocía en todas partes al lobo, el animal que casi nunca se deja domesticar; encontramos el eco de ello en la fábula francesa de *El Lobo y el Perro*[5].

Fig. VIII.- Otra marca "del lobo" en una soberbia espada de Passau, firmada SAHAGOM. Colección del autor.

El nombre griego *licodonte*, «diente de lobo», lo reciben ciertos dientes fósiles de escualos[6] que se encuentran en ciertos terrenos y que la superstición de todos los tiempos ha considerado talismanes eficaces contra los malos genios nocturnos, los «espíritus de las tinieblas» (Fig. IX a XIII). Y por eso esos singulares objetos que a veces se encuentran montados en metales preciosos, o simplemente atravesados con un agujero en la base para llevarlos, se refieren a la cuestión de la luz, enemiga victoriosa de las tinieblas, tanto más cuanto que en ciertos países se decía que procedían exclusivamente de lobos blancos[7].

1. A propósito del dios-Lobo céltico, véase *The early christian Monuments of Scotland*, pp. 243, 245; fig. 87 y 288.
2. Cf. M. LANDIN, *Lycophtalme*, en *Dictionnaire de Minéralogie*, pp. 231 y 285.
3. Cf. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*, pp. 73 y 110.
4. Véase DEMMIN, *Guide de l'amateur d'armes et Armures anciennes*, p. 572.
5. Véase LA FONTAINE, *Fábulas*, L. 1, fábula V.
6. Estos dientes son de *Anarhichas lupus*, lobo marino, y otros anarhiques y doradas petrificados recogidos antaño como "lenguas de serpiente" o "dientes de lobo blanco".
7. Cuenta Plinio que, en su tiempo, el colmillo derecho del lobo, sobre todo, estaba considerado uno de los amuletos más importantes. *Historia natural*, L. XI, 54.

Incluso fuera de la cuestión de la licantropía, de la que hablaremos más adelante, el vulgo ha dotado al lobo blanco de un tipo de naturaleza muy especial, y decían de él que tenía una esencia original casi sobrenatural, de buena o mala fuente. El arqueólogo J. Moreau de la Ronde me contó que había conocido a un campesino que, poco antes de 1870, en el bosque de Scévole, cerca de Loudun (Vienne), mató de un balazo en la cabeza un lobo joven casi blanco, y casi inmediatamente perdió a su hijo, luego a su mujer, y murió loco pocos años después. La opinión general en la comarca fue que las desgracias sufridas por aquel hombre habían sido el castigo de aquel asesinato, porque, decían, al lobo blanco no hay que matarlo.

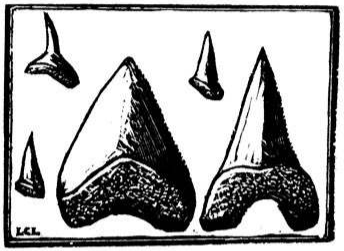


Fig. IX a XIII.- Licodontes. Dientes fósiles de escualos, llamados "dientes de lobo". Colección del autor.

Únicamente en América del Norte existe el lobo blanco en el estado de variedad común; además es un animal magnífico[1].

En Europa, el lobo blanco es un raro fenómeno de albinismo como los mirlos blancos a los que los griegos atribuían también un aspecto casi sagrado: son menos raros que en otros lugares en las faldas del monte Cileno de Arcadia, nos dice Pausanias, y este mismo autor, que vivía en nuestro segundo siglo, revela que tal frecuencia se atribuía a la proximidad del templo de Hermes que coronaba la cima del Cileno[2].

Por este carácter especial atribuido al lobo blanco, como todo cuanto acabamos de enumerar, se deduce que en todo el antiguo imperio grecorromano el lobo fue realmente uno de los principales emblemas de la luz de Apolo. Su simbolismo, como el del más hermoso y luminoso de los mitos divinos de tiempos precristianos, descendió del Norte hasta Grecia, y así fue como, unidos y en un mismo culto, fueron venerados por uno de los más grandes de los pueblos antiguos.

Pues bien, la arqueología cristiana es categórica cuando nos lo confirma: Apolo-Sol tuvo el honor póstumo de ser asimilado alegóricamente a Jesucristo por parte de la Iglesia occidental de los primeros siglos, como lo demuestra Dom Leclercq: en el siglo IV, nos dice, «los dioses dan paso a las personificaciones morales, a las alegorías. Los cristianos, gracias a las interpretaciones que dan de los viejos emblemas, imponen un nuevo sentido y bautizan a los más venerables tipos paganos; por ejemplo, el dios Sol se convierte en Cristo que se eleva desde la tierra con el brillo del sol...[3]» Así, el Febo-Apolo de los altares de Grecia y Roma, el «Sol invictus» del culto de Mitra se convierte en Jesús, luminoso y divino luminar del mundo.

1. Cf. C.-J. CORNISH, *Les Animaux vivants du monde*, traducción de Perrier, ed. Flammarion, p. 86.
2. Cf. PAUSANIAS, *Viaje histórico*, XVII.
3. Dom H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. II, p. 579.

entre el animal y el ser humano, según las costumbres del arte céltico, indica que se trata de un lobo divino, un verdadero dios lobo[1]. ¿Tendrá tal vez este grupo todavía enigmático una lejana relación con la antigua tradición nórdica que aseguraba que el lobo, tras haber estado relacionado con el nacimiento de la luz, al fin de los tiempos devorará el último de los días..?

Fig. VII.- La marca "del lobo" de los armeros de Passau en espadas del siglo XVI y XVII. Colección del autor.

Esta unión del Lobo emblemático y la luz astral se extendía incluso a las cosas insensibles; los ojos chispeantes del lobo que brillan en la sombra del sotobosque como dos ascuas incandescentes tal vez con reflejos de arco iris, hicieron que los lapidarios griegos dieran el nombre de *lycophtalmos*, «ojo de lobo» a una de las variedades más irisadas de ágata, descrita por Plinio[2]. Y *Licopodio*, pie de lobo, era el nombre de un musgo que, reducido a polvo, produce la sustancia extremadamente inflamable que la farmacopea de antaño llamaba «azufre vegetal», y que todavía se emplea para los efectos de luces de los teatros y los fuegos de artificios, e incluso en los ritos simbólicos de la iniciación masónica. Esta planta demasiado a menudo confundida con el criptograma llamado *Lycoperdon*, era antaño uno de los emblemas de la llama, e incluso del rayo[3].

Es sabido que hay un lazo estrecho que une en simbología el rayo de luz, la punta del rayo y el destello de la espada que golpea. Sin embargo, no parece probable que venga de ahí la asociación de ideas que hizo grabar la imagen del lobo en espadas salidas en tiempos pasados de las célebres forjas de Solingen y sobre todo de Passau[4] (Fig. VII y VIII) –aunque los gremios de armeros tenían en la Edad Media algunas tradiciones de lo más asombroso– sino que más bien debía de venir del carácter de emblema de independencia que antaño se le reconocía en todas partes al lobo, el animal que casi nunca se deja domesticar; encontramos el eco de ello en la fábula francesa de *El Lobo y el Perro*[5].

Fig. VIII.- Otra marca "del lobo" en una soberbia espada de Passau, firmada SAHAGOM. Colección del autor.

El nombre griego *licodonte*, «diente de lobo», lo reciben ciertos dientes fósiles de escualos[6] que se encuentran en ciertos terrenos y que la superstición de todos los tiempos ha considerado talismanes eficaces contra los malos genios nocturnos, los «espíritus de las tinieblas» (Fig. IX a XIII). Y por eso esos singulares objetos que a veces se encuentran montados en metales preciosos, o simplemente atravesados con un agujero en la base para llevarlos, se refieren a la cuestión de la luz, enemiga victoriosa de las tinieblas, tanto más cuanto que en ciertos países se decía que procedían exclusivamente de lobos blancos[7].

1. A propósito del dios-Lobo céltico, véase *The early christian Monuments of Scotland*, pp. 243, 245; fig. 87 y 288.
2. Cf. M. LANDIN, *Lycophtalme*, en *Dictionnaire de Minéralogie*, pp. 231 y 285.
3. Cf. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des Symboles, Emblèmes et Attributs*, pp. 73 y 110.
4. Véase DEMMIN, *Guide de l'amateur d'armes et Armures anciennes*, p. 572.
5. Véase LA FONTAINE, *Fábulas*, L. I. fábula V.
6. Estos dientes son de *Anarhichas lupus*, lobo marino, y otros anarhiques y doradas petrificados recogidos antaño como "lenguas de serpiente" o "dientes de lobo blanco".
7. Cuenta Plinio que, en su tiempo, el colmillo derecho del lobo, sobre todo, estaba considerado uno de los amuletos más importantes. *Historia natural*, L. XI, 54.

Incluso fuera de la cuestión de la licantropía, de la que hablaremos más adelante, el vulgo ha dotado al lobo blanco de un tipo de naturaleza muy especial, y decían de él que tenía una esencia original casi sobrenatural, de buena o mala fuente. El arqueólogo J. Moreau de la Ronde me contó que había conocido a un campesino que, poco antes de 1870, en el bosque de Scévole, cerca de Loudun (Vienne), mató de un balazo en la cabeza un lobo joven casi blanco, y casi inmediatamente perdió a su hijo, luego a su mujer, y murió loco pocos años después. La opinión general en la comarca fue que las desgracias sufridas por aquel hombre habían sido el castigo de aquel asesinato, porque, decían, al lobo blanco no hay que matarlo.

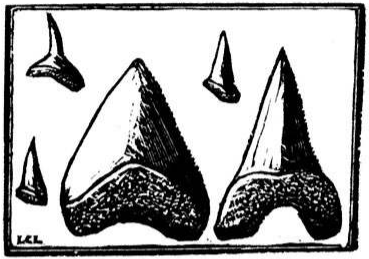


Fig. IX a XIII.- Licodontes. Dientes fósiles de escualos, llamados "dientes de lobo". Colección del autor.

Únicamente en América del Norte existe el lobo blanco en el estado de variedad común; además es un animal magnífico[1].

En Europa, el lobo blanco es un raro fenómeno de albinismo como los mirlos blancos a los que los griegos atribuían también un aspecto casi sagrado: son menos raros que en otros lugares en las faldas del monte Cileno de Arcadia, nos dice Pausanias, y este mismo autor, que vivía en nuestro segundo siglo, revela que tal frecuencia se atribuía a la proximidad del templo de Hermes que coronaba la cima del Cileno[2].

Por este carácter especial atribuido al lobo blanco, como todo cuanto acabamos de enumerar, se deduce que en todo el antiguo imperio grecorromano el lobo fue realmente uno de los principales emblemas de la luz de Apolo. Su simbolismo, como el del más hermoso y luminoso de los mitos divinos de tiempos precristianos, descendió del Norte hasta Grecia, y así fue como, unidos y en un mismo culto, fueron venerados por uno de los más grandes de los pueblos antiguos.

Pues bien, la arqueología cristiana es categórica cuando nos lo confirma: Apolo-Sol tuvo el honor póstumo de ser asimilado alegóricamente a Jesucristo por parte de la Iglesia occidental de los primeros siglos, como lo demuestra Dom Leclercq: en el siglo IV, nos dice, «los dioses dan paso a las personificaciones morales, a las alegorías. Los cristianos, gracias a las interpretaciones que dan de los viejos emblemas, imponen un nuevo sentido y bautizan a los más venerables tipos paganos; por ejemplo, el dios Sol se convierte en Cristo que se eleva desde la tierra con el brillo del sol...[3]» Así, el Febo-Apolo de los altares de Grecia y Roma, el «Sol invictus» del culto de Mitra se convierte en Jesús, luminoso y divino luminar del mundo.

1. Cf. C.-J. CORNISH, *Les Animaux vivants du monde*, traducción de Perrier, ed. Flammarion, p. 86.
2. Cf. PAUSANIAS, *Viaje histórico*, XVII.
3. Dom H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. II, p. 579.

No obstante, la Iglesia, en la Europa occidental y meridional, nunca atribuyó al lobo de Apolo el papel de emblema del divino «Sol de Justicia», pero es muy posible que las causas que se lo impidieron no hubiesen tenido ninguna influencia, varios siglos más tarde, en los pueblos del septentrión que, como sus antepasados, continuaron viendo en el lobo el valeroso carnicero de los bosques nevados, tan hermoso para ellos como podía serlo la pantera o el guepardo para los pueblos del norte de Africa o el sur de Asia.

En ciertas regiones ribereñas del mar Báltico se atribuye todavía al lobo local, el lobo pardo del que hablaremos más tarde, un poder y claridad de visión semejantes a los que atribuimos nosotros al lince, nuestro lobo cerval de tiempos pasados. También se pretendía antaño, en estos mismos países, que cuando los lobos encuentran ámbar, se detienen, lo husmean ávida y detenidamente, y por medio de él entran en comunicación con las potencias celestiales de las cuales reciben entonces extraordinarios influjos cuyos efectos invisibles transmiten ellos a su alrededor. El aire iluminado de las tormentas, la aparición de estrellas fugaces y cometas, dicen también que tienen efecto en los lobos y los convierten en temibles adversarios cuyo vigor se decuplica entonces debido a esos fenómenos que despiertan en ellos fuerzas de origen supraterreno. La influencia de la Luna se supone que también les afecta y les da singulares dones de perspicacia, casi de adivinación...

Fig. XIV.- Los lobos según el *Hortus sanitatis* de Jehan de Cuba (Ed. Ph. le Noir, 1539).

Nuestro occidental Jehan de Cuba nos indica bien esta particularidad que atribuye a los lobos de Occidente: «el cerebro del lobo, dice, crece y decrece con el estado de la Luna[1]» (Fig. XIV).

En el norte de Alemania clavaban en las puertas la cabeza de los lobos matados en cacería con objeto de alejar del pueblo o de la casa los malos espíritus de las tinieblas y los conjuros maléficos. Lo mismo hacían por otra parte en Francia, como vemos por lo que nos dice La Fontaine de un pobre lobo:

«Un palurdo le cortó la pata derecha y la cabeza:
El señor del poblado de su puerta los colgó[2]».

Todos estos datos van unidos a las ideas milenarias que, entre los septentrionales, consagraron el lobo a la Luz, y es en su conjunto donde hay que buscar, pienso yo, las causas que hicieron que se incluyese el lince en la fauna del Cristo divino.

1. Jehan de Cuba, *Hortus sanitatis*, Part. II, LXXXVIII (1491).
2. La Fontaine, *Fábulas*, Lib. X, fábula XV, *El Lobo, la Madre y el Hijo*.

No veo, pues, ninguna razón para rechazar en principio la opinión de un erudito que nos diga: sé que los pueblos del Norte, tras su conversión al cristianismo y antes de la Reforma luterana, hicieron entrar el lobo en la fauna simbólica consagrada a Cristo, Luz del mundo y dispensador de las luces espirituales en las almas.

II. EL LOBO EN LAS TRADICIONES DE LA MONTERÍA EUROPEA

Tenemos en Europa dos variedades de lobo: el lobo gris leonado de las zonas meridionales (*canis lupus vulg.*) y el lobo pardo de las regiones septentrionales (*canis lycaon*). Dos particularidades, comunes a estas dos familias de lobos y bien conocidas por los monteros de todos los países, parecen estar en la base de un doble simbolismo hoy completamente ignorado: la primera se refiere a la guerra que realmente hace el lobo a los reptiles, y la segunda al asombroso estoicismo con el que sabe morir.

a) *El lobo, enemigo de los reptiles.* – No es ninguna fábula: en todas las latitudes, los lobos matan a veces las serpientes y lagartos que encuentran y se alimentan de ellos; esto sucede en el norte hasta donde hay reptiles. Nuestros viejos autores cinegéticos de Francia son categóricos respecto de esta costumbre del lobo: «Los lobos devoran todas las serpientes y alimañas», dice uno de ellos; y Jacques du Fouilloux, citando en 1568 al rey Febo, Gastón de Foix, señor de Rû, escribe del lobo: «Tiene mordedura mala, y venenosa, por las serpientes y alimañas que come...[1] Tiene el aliento y la vista tan venenosos que si ve a un hombre y le echa el aliento antes de que éste lo vea a él, lo deja ronco durante un tiempo, y ya no puede hablar ni gritar y le hace perder el uso de la voz...[2]». «Dicen que de los riñones de un viejo lobo se engendran y se alimentan serpientes, que a veces hacen morir al lobo, y los supervivientes se convierten en animales muy peligrosos...[3]»

En el caso del lobo en las cristiandades medievales del Norte, pues, como en el caso del ciervo, el gamo y otros enemigos de los reptiles en las de la Europa meridional, se vio en él la imagen del divino adversario de Satán, la infernal serpiente.

Nuestros viejos monteros franceses no hablan explícitamente de relaciones simbólicas entre el lobo y la luz, pero, como sus colegas del Norte, ensalzan su poder de visión y la claridad de su inteligencia. Todos los monteros saben que la montería de lobo es una de las más difíciles de llevar a buen término: Troussenel, hablando de las cualidades intelectuales del lobo y de las astucias que éste opone a la acción de los cazadores, se expresa así: «Varias veces me he encontrado en posición de admirar la profundidad de las combinaciones estratégicas de los lobos. Es espantosa su sagacidad y su capacidad de cálculo[4]».

b) *La muerte del Lobo.* – Bajo los abetos gigantes de los bosques daneses o a las orillas de los magníficos estanques de Livonia, de Curlandia o de Gotlandia, se detiene finalmente el lobo pardo, sin aliento ni fuerzas. Lo rodean los cazadores, y los sabuesos lo mantienen allí a fuerza de colmillos; es el último momento. El hierro de los venablos y los filos de los aceros

1. J. du Fouilloux, *La Vénerie*. – *Les Chasses du Roi Phébus* (1568).
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, *De la Chasse du Loup*.
4. Troussenel, *L'Esprit des Bêtes*, I. – Cf. C.J. Cornish, *Op. cit.*, p. 84.

se hunden en su carne trémula, se escapa de sus entrañas la sangre espumeante: el lobo echa una última mirada a sus vencedores, sus ojos se ponen vítreos, todo ha terminado. ¡Ni un aullido de dolor refleja normalmente su atroz sufrimiento!

Dicen algunos, sin embargo, que a veces el lobo, en un último espasmo, deja salir un grito muy breve, un ladrido de muerte, seco y único; y luego sigue el silencio eterno.

A los monteros de todos los países les ha impresionado siempre el estoicismo de esta entrada en la muerte. De Vigny no exagera nada[1]. «Los lobos, dice Du Fouilloux, no se quejan cuando los matan, como hacen los perros[2]».

Los simbolistas de Occidente no tenemos por qué extrañarnos si en los países bálticos y en la antigua Germania, donde todo campesino acosaba al lobo, y donde todos los señores e incluso los obispos eran en la Edad Media ardientes monteros, el altivo silencio del suplicio y la agonía del lobo, e incluso su excepcional grito de angustia y de muerte se pusieron en relación con el recuerdo de Aquel de quien nos cuenta San Mateo que en su cruel Pasión «callaba», *Jesus autem tacebat*[3], de Aquel cuya vida terminó con un grito, *Jesus autem iterum clamans voce magna, emisit spiritum*[4]. Los autores sagrados de los primeros siglos y los escritores de *Bestiarios* de la Edad Media propusieron relaciones más aventuradas, y menos felices.

III. EL LOBO EN LA ARQUEOLOGÍA CRISTIANA DE OCCIDENTE

El lobo se presentaba a los primeros simbolistas cristianos de Roma con una reputación deplorable: sus depredaciones hacían que fuese temido en todas partes, desde los tiempos neolíticos, que fueron los primeros que vieron practicar de forma metódica la domesticación de los animales e instaurarse la vida pastoral. Los más antiguos egipcios pedían de las fórmulas mágicas que los defendiesen contra sus fechorías[5], mientras que el pincel de uno de ellos trazaba una escena que podría ilustrar la fábula de La Fontaine «El lobo hecho pastor»[6].

Más tarde, los pastores de Sicione imploraban contra los lobos la protección de Apolo, mientras que los del Lacio invocaban la de la diosa *Luperca*[7]. Pero en todo ello el lobo, a fin de cuentas, tan sólo se ve como animal rapaz que se alimenta como puede; lo mismo sucede con el león, la pantera y el lince. El lobo, sin embargo, no tiene el noble porte de estos últimos, y los simbolistas latinos, desde antes de la era cristiana, aprovecharon eso para hacerle representar vicios detestables. Basándose en Sócrates, cuenta Claudiano que Radamantis, el juez infernal, metamorfoseaba en lobos a los bandidos que viven del pillaje. Por lo demás, el lobo fue también uno de los emblemas de la *Lubricidad*, lo cual explica que más tarde, en los frescos cristianos de la Capella Greca, en la catacumba romana de Priscila, la casta Susana aparezca entre dos lobos que ocupan el lugar de los dos viejos impúdicos de que habla la Escritura[1]. Encima de uno de estos lobos se lee la palabra *Senioris*[2] (Fig. XV). En la Roma pagana, la loba era desde hacía largo tiempo el emblema de las mujeres entregadas a las peores prostituciones, y del nombre de *lupa* derivaba que las casas de libertinaje e infamia se denominasen *lupanaria*, lupanares. «Mirad esas lobas, dice Tertuliano, que viven de la lubricidad pública[3]».

1. Cf. Alfred DE VIGNY, *La mort du Loup*.
2. J. DU FOUILLOUX, *La Vénerie. – Chasse du Loup*, fº T. IV, (1568).
3. San MATEO, *Evangelio*, XXVI, 63.
4. *Ibid.*, XXVII, 50.
5. *Papyrus Harris*. Cf. Philippe VIREY, *La Religion de l'ancienne Égypte*, p. 217.
6. Cf. M. LAMBRINO, *L'Égypte*, Ed. Hachette, 1930, p. 58.
7. Cf. M. CHOMPRÉ, *Dictionnaire de la Fable*, p. 147.

Sólo una loba entre todas las lobas escapaba del desprecio de la mayoría de los autores cristianos antiguos, y fue la que en la leyenda romana amamantó a los dos gloriosos gemelos Rómulo y Remo; y con todo, dice todavía Tertuliano, no era más que la imagen convencional de la prostituta Laurentina «conocida en su tiempo con el nombre de *Loba* por sus prostituciones...» «Y no os habéis ruborizado, les reprochaba a los romanos, de divinizar públicamente a Laurentina, cortesana emérita...[4]» La imagen de esta loba simbolizaba el Imperio, o más exactamente Roma y su poder (Fig. XVI).

Fig. XV.- Susana y los Viejos. Fresco alegórico de la catacumba romana de Priscila. Según V. DARIN, *Op. cit.*

Fig. XVI.- La Loba romana. Bronce del Capitolio de Roma.

Tras su conversión al cristianismo, el emperador Constantino puso en sus monedas la Loba romana con los dos niñitos, y encima de este conjunto la cifra de Cristo, X y P, entre dos astros (Fig. XVII); mediante esta composición simbólica, que tiene todo el valor de una profesión de fe, Constantino ponía a los pies de Jesús la Roma antigua y su gloria.

Fig. XVII.- La Loba en una moneda cristiana de Constantino.

Quinientos años más tarde, Guido de Spoleto, rey de Italia y emperador de los romanos, ofrecía a la abadía de Rambona un díptico de marfil en el que la misma Loba romana sirve de sostén a Cristo en la cruz[5]. Esta vez la Loba imperial no tan sólo está a los pies del Crucificado, sino que lo lleva como en triunfo (Fig. XVIII).

Los *Bestiarios* del medievo son para con la loba tan severos como lo habían sido los autores romanos y los primeros simbolistas cristianos; así, en el siglo XIII, Brunetto Latini habla de poco más que de los apetitos impúdicos de la loba[6].

Los ascetas de esta misma época, y con ellos los artistas, hicieron entrar la loba en el simbolismo de las tres concupiscencias que pierden a las almas: «la concupiscencia de los ojos, la

1. *Libro de Daniel*, XIII.
2. Véase V. DAVIN, "La Capella Graeca", *Revue de l'Art chrétien*, T. XXIV (1880), Pl. XIV, p. 142-143.
3. TERTULIANO, *Du Manteau*, IV. Ed. de Genoude, T. II, p. 166.
4. TERTULIANO, *Aux Nations*, Liv. II, 10. Ed. de Genoude, T. II, p. 524.
5. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. 102-103, col. 2.605.
6. Brunetto LATINI, *Li Livres dou Trésor*, (Biblioteca Nacional de París), L. I, CXCII.

concupiscencia de la carne y el orgullo de la vida.» Con todos sus contemporáneos, Dante nos muestra al comienzo del *Infierno* esos tres culpables apetitos en forma de una pantera, una loba y un león. A la loba le atribuye el papel de representar la concupiscencia de la carne[1].

Fig. XVIII.- Detalle del marfil de Rambona, siglo X.

Además, los moralistas de la época y sus sucesores hicieron del lobo el emblema de vicios variados: de la *Ira* porque es irascible, de la *Gula* [2] porque «es golosa bestia[3]», cosa que confirma La Fontaine: «Los lobos comen glotonamente[4]». El lobo también fue imagen natural de la *Rapacidad*, y también de la *Herejía*, que roba a la Iglesia sus ovejas, como lo muestra una pintura célebre de la escuela de Giotto[5].

Pero todo ese simbolismo meridional y poco glorioso para el lobo emblemático es muy posible que tan sólo se extendiese muy tardíamente en los países septentrionales, tan poco abiertos durante el medievo a las ideas meridionales, y no invalidara lo que exponíamos antes.

Retengamos que, incluso en nuestras tierras, las tradiciones populares muestran bastante a menudo al lobo en relación con la luz; no sólo, como hemos visto, los «dientes de lobo», los licodontes, pasaban por preservar contra los malos espíritus de la noche, sino que la grasa de lobo se consideraba antaño que podía, mediante fricciones calientes sobre los parpados cerrados, calmar los dolores de ojos y mejorar la visión[6]. En el mismo sentido, el anillo de oro del obispo Saint-Loup de Châlon, dice el Padre Cl. Perry, «aplicado a los ojos de los enfermos, les producía alivio[7]».

IV. EL LOBO, EMBLEMA DE SATÁN

Sería ilusorio, sin embargo, pensar que la mala reputación del lobo y los vicios que se le hicieron representar a él y a su loba fueron la principal razón para que nuestros padres le hiciesen desempeñar el papel de emblema demoniaco; tampoco es porque Fedro, en el siglo I de nuestra era, escribiese su fábula *El Lobo y el Cordero*, tan bien trasladada al francés por La Fontaine[9]: el lobo satánico todavía no ha devorado al Cordero divino.

Es el propio Salvador el que, en su parábola del buen pastor, designa al lobo como enemigo de su rebaño espiritual: «Yo soy el Buen Pastor. El Buen Pastor da la vida por sus ovejas. Pero el asalariado, que no es el pastor, y a quien no pertenecen la ovejas, ve venir el lobo y abandona allí mismo las ovejas y emprende la huida; y el lobo hace presa en ellas y las dispersa[1]».

Por eso el pseudo San Melitón de Sardes escribe: *Lupus diabolus: Mercenarius videt lupum venientem...* «El Lobo es el Diablo...[2]»

En la misma fuente se inspiró el escultor del relicario de Brescia, que es del siglo V y representa al Buen Pastor expulsando al lobo de su redil[3].

Citemos también aquí la obra de un artista cristiano en la decoración de un santuario de Akmin Panopolis, Egipto, donde vemos a Cristo pisando al cocodrilo, y al lado al águila de pie sobre el lobo; doble expresión de un mismo pensamiento[4].

El carácter infernal del lobo aparece también en las deplorables historias de licantropía o metamorfosis transitorias y repetidas de seres humanos en «hombres lobo», que todavía preocupan a algunos psiquiatras tras haber sido una de las más turbadoras obsesiones de los siglos pasados.

Añadiré –por qué no– que los excrementos de lobo eran buscados antaño por la baja brujería, que «los pulverizaba para hacer compuestos maléficos destinados a arrojar a las mujeres en brazos de Asmodeo, el demonio de las lujurias desenfrenadas[5].»

Así pues, como las imágenes de numerosos animales simbólicos, la imagen del lobo, según las épocas y los países, y según las condiciones en que se empleó, nos muestra unas veces los aspectos más luminosos y divinos, o bien, por el contrario, la penumbra infernal en la que bullen todos los vicios bajo el cetro negro de Satán.

Fig. XIX.- Colmillo de lobo agujereado para llevar en ornamento o amuleto. Época prehistórica del reno. Cf. L. Figuier, *L'Homme primitif*, p. 147, fig. 59.

1. Dante, *La Divina Comedia – Infierno*, canto I.
2. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 234.
3. J. du Fouilloux, *Les chasses du Roy Phebus*, edición de 1573.
4. La Fontaine, *El Lobo y la Cigueña, Fábulas*, Lib. III fábula IX.
5. Cf. L. Cloquet, *Élements d'Iconographie chrétienne*.
6. Folklore poitevino.
7. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, p. 102-103, col. 2593.
8. Fedro, *Fábulas*, Lib. I, fáb. I.
9. La Fontaine, *Fábulas*, Lib. I, fábula 10.

1. San Juan, *Evangelio*, X, 11 y 12.
2. Véase Dom Pitra, "La clef de saint Méliton", en *Spicileg. Solemnens...*
3. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, u. 372.
4. Cf. Germaine Mallet, "Le Christ dans l'Art", II, *Le Christ*, p. 886.
5. Abbé Leriche, *Notes mss.*, siglo XIX.

CAPÍTULO CUARENTA Y DOS

LA MANGOSTA ICNEUMON

I. LA MANGOSTA EN LA NATURALEZA Y EN LOS ESCRITOS DE LOS ANTIGUOS

En zoología, las mangostas, sobre las cuales Aristóteles, Plinio y, basándose en ellos, los autores de nuestros *Bestiarios* de la Edad Media, cuentan maravillas tan sorprendentes como imaginarias, son pequeños cuadrúpedos que se parecen a las jinetas y las martas que hay en nuestras tierras.

Dos variedades de mangosta son las que nos interesan aquí, pues los antiguos simbolistas cristianos unieron en el nombre común las características propias de cada una de ellas para enriquecer el tesoro de los emblemas personales del Salvador.

La primera de estas variedades, la única que habita en el sur de la Europa oriental, es la que los griegos de Alejandría llamaban *Icneumon,* es el *Herpestes ichneumon* (Linneo) de nuestros naturalistas de hoy.

Muy amante de los huevos de toda clase, la mangosta icneumon se entrega incansablemente a la búsqueda de los huevos de cocodrilo, y ha contribuido muchísimo a reducir la invasión de estos temibles saurios en la zona central y septentrional de Egipto, que habita con preferencia a la del Alto Nilo. Por eso los antiguos egipcios, que la llamaban «Rata de los Faraones», la veneraban con espíritu de reconocimiento que se considera perfectamente justificado cuando pensamos que una hembra de cocodrilo, en una sola temporada, pone entre cincuenta y ciento veinte huevos[1], de los que nos dice Macrobio que son los únicos huevos de saurio que están encerrados en una cáscara como los de las aves[2].

Herodoto nos cuenta que los egipcios, tras haber embalsamado a los icneumon, los encerraban en cajas sagradas, y algunos egiptólogos han creído reconocer su imagen en la cúspide de los bastones ceremoniales de los sacerdotes egipcios[3].

La segunda variedad de mangosta, la *Herpestes mungos* de Linneo, más pequeña que la otra, es más particularmente enemiga de saurios y reptiles. Vive en África y en Asia meridional hasta Indochina.* Los trabajos del doctor Calmette han probado recientemente que, si

1. Cf. *Missions catholiques,* nº del 18 de septiembre de 1930.
2. Macrobio, *Saturnales,* L. VII, XVI.
3. Cf. Lange-Villene, *Le Livre des Symboles,* T. II, p. 54.
* Y también en España, en parte de Andalucía [N. del T.]

bien este pequeño animal no es totalmente refractario a la acción del veneno de las serpientes, sí que soporta mejor que los demás animales su nocividad[1] (Fig. I).

Esta apreciable ventaja es más real que lo que nos cuentan de la mangosta Aristóteles[2] y Plinio[3], que dicen que se embadurna todo el cuerpo de limo diluido, y a continuación se pone a secar al sol, y luego, así acorazada, puede enfrentarse a áspides y víboras de todo tipo sin tener que temer nada de su contacto ni de sus ataques[4]. (Fig. II).

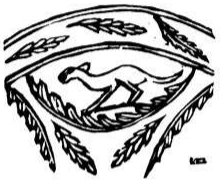


Fig. I.- La mangosta en una copa africana de nuez de coco. Colección del autor.

Angelo de Gubernatis nos dice que en la India, el icneumon es el enemigo de la temible serpiente negra, a la que mata en su madriguera y que, una vez llevada a cabo esta ejecución, se libra del veneno recibido comiendo las hojas de una hierba benéfica[5].

Fig. II.- La mangosta icneumon y la serpiente. Borde de un manuscrito iluminado del s. XIV o XV.

Las mangostas atacan con un arrojo asombroso a las más fuertes y venenosas serpientes –Rudyard Kipling no exagera ni un ápice al cantar tan útil audacia[6]– así como a los saurios más monstruosos: así, en las Antillas están disminuyendo inquietantemente las iguanas, cuyas dimensiones alcanzan a veces casi tres metros, desde que se introdujo últimamente la mangosta en estas islas para combatir las ratas: y la apacible iguana es un importante recurso alimentario en esas regiones[7].

II. LA MANGOSTA EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

Para nuestros ingenuos simbolistas de la Edad Media las mangostas, a todas las cuales denominan con el nombre de icneumon, se convirtieron en el emblema de Jesucristo combatiendo a Satán, «el Antiguo Dragón», campeón del Mal y de la Muerte, su hija legítima; por eso ponían a veces junto al combate del icneumon con el cocodrilo las palabras de Oseas: *O Mors, ero mors tua.* «Oh Muerte, yo seré tu muerte[8]».

Pero al hacerlo, los autores de los *Bestiarios* fueron más allá de las extrañas fantasías zoo-

1. Véase *La Nature,* nº del 1 de julio de 1927.
2. Aristóteles, *Historia de los Animales,* L. IX, VII, 4.
3. Plinio, *Historia Natural,* L. VIII, XXXV.
4. Cf. Buffon, *Histoire Naturelle.* Edición de 1769, T. XI, pp. 134-146.
5. A. de Gubernatis, *Mythologie zoologique,* Ed. Durand-Lauriel, T. II, p. 53.
6. Rudyard Kipling, *El cuento de Rikki Tikki Tavi.*
7. Cf. L. K. en *La Croix,* 5 de dic. de 1928.
8. Oseas, *Profecía,* XIII, 14.

lógicas de Plinio y los naturalistas del mundo antiguo: «Cuando el pico del *trochilus*[1], dice uno de ellos, cosquillea agradablemente al cocodrilo metido en su boca y dando saltitos, el cocodrilo abre su enorme garganta lo más que puede; y el icneumon se lanza al interior como una flecha y le roe las entrañas[2]».

«Entonces, dice igualmente un viejo autor, viene un pequeño pajarito que se pone a volar ante sus fauces para hacérselas abrir[3].»

El *Bestiario Armenio*, traducido por el erudito C. Cahier, habla así de la mangosta: «Hay un ser llamado icneumon, o sea el rastreador[4], que es el enemigo del dragón: por terrible que sea éste, el icneumon se reboza en barro y acude luego sin temor a atacar a su adversario; y durante la lucha se tapa la boca con la cola. Así también nuestro Salvador se hizo hombre cubriéndose con un cuerpo formado de tierra, y combatió al indivisible [sic] dragón, el terrible Satán[5].»

La mayoría de los *Bestiarios* occidentales tomaron de la mangosta sus características reales o imaginarias para atribuírselas a la hidra del Nilo, pequeño saurio enemigo del cocodrilo del que hablaremos más adelante respecto de tres representaciones medievales que muestran el combate terrorífico de estos dos animales: el más pequeño escapa felizmente del cuerpo de su enemigo por un agujero que le ha hecho en el costado.

Por el contrario, esos mismos autores místicos de la Edad Media establecieron a veces una estrecha relación simbólica entre la entrada del icneumon en la garganta del monstruo y la entrada de Jesús en los Limbos durante su descenso a los Infiernos[6], cuando penetró en el centro de la potencia infernal para darle, como dicen los místicos, el golpe mortal, y tomaron al icneumon como jeroglífico de las palabras con las que promete Jesús que los que tengan fe viva y total en él no tendrán que temer la picadura de los reptiles y que, si beben venenos mortales, no serán afectados[7].

Añadamos, respecto de la búsqueda de huevos de cocodrilo, ajena a la hidra del Nilo, y propia de la mangosta icneumon, que algunos simbolistas antiguos quisieron ver en ella también la imagen de Cristo, del Cristo que a menudo destruye con su doctrina y con su gracia el mal en su germen, «en el huevo», por decirlo así, antes de que se realice.

Con el nombre de *Ecidemon*, algunos simbolistas de la Edad Media tomaron al icneumon como emblema de la Pureza. En ellos se apoyaba Wolfram von Eschenbach cuando escribió en *Parzival*: «La reina Lecondilla había puesto en escudo el animal que llaman Ecidemon, y que es todo pureza, a fin de que el caballero portador de ese escudo fuese el valiente defensor de ese amor...[8]»

Me informan de que algunos orientales también han tomado la mangosta como símbolo del *Apego fiel*, a causa de la facilidad con la que se consigue domesticarla y los afectuosos sentimientos que manifiesta a quien se ocupa de ella.

1. Reyezuelo, troglodita.
2. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 135.
3. *Des propriétez des Bestes*, 527.
4. *Ichenelates*, que sigue la pista, investigador.
5. C. Cahier, "Bestiaire arménien", *Nouveaux mélanges archéologiques*, (1874), p. 138.
6. Véase Conde Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. IV, pp. 362 y 416.
7. Véase San Marcos, *Evangelio*, XVI, 18.
8. Wolfram von Eschembach, *Parzival*, XV, traducción de Tonnelat. Ed. Montaigne, Paris, 1934; p. 267.

III. LA NUTRIA

Al mostrarse severos apreciadores del carácter de la nutria, los autores antiguos no fueron sino justos: animal anfibio, esencialmente noctámbulo, solapado, muy desafiante, muy disimulado, este devastador de nuestros estanques y de los ríos se oculta en una madriguera cuya entrada principal está siempre en el agua, de modo que los habitantes de ese cubículo han de zambullirse para entrar en él. Pasan allí todas las horas del día y no salen casi nunca más que de noche.

La nutria es el animal silencioso por excelencia; trota en el dédalo de juncos secos o atraviesa las ramitas de los setos sin que ningún ruido revele que se acerca; su propio color sirve a su voluntad de no dejarse descubrir[1]. Todo en ella es trapacería, desconfianza y disfraz.

Sin oponerla, que yo sepa, a la mangosta o al armiño, con razón algunos moralistas han convertido a la nutria en emblema del demonio de la Hipocresía y el Disimulo, porque dicen que, como ella, también él actúa en la sombra y se desarrolla en silencio, despliega mil astucias, mil engaños para que no se lo descubra tal cual es. E inspira la misma táctica a la gente mala que simula que es gente de bien y no son más que peligrosos contagiosos para aquellos que los frecuentan.

Fig. III.- La mangosta de Egipto (*Herpetes ichneumon*).

1. Véase Robert Guinot, *La Chasse à la Loutre, bandit des rivières*.

CAPÍTULO CUARENTA Y TRES

LA COMADREJA

I. LA COMADREJA COMÚN

La comadreja es el carnicero más pequeño de Europa; y también el más gracioso y uno de los más inteligentes. Se acostumbra bastante fácilmente al hombre, y entonces se muestra particularmente apegada a la persona que se ocupa de ella. Buffon[1] y Delaistre[2] nos lo aseguran. La hagiografía cristiana está de acuerdo con estos autores, pues nos enseña que el dominico San Jordán de Battberg tenía una comadreja familiar por compañera habitual, y este animalito aparece siempre a su lado o en su mano en las imágenes que lo representan[3].

Fig. I.- La "mustoile". Según un *Bestiario* del siglo XIII. Cf. C. CAHIER, *Mélanges archéolog.*, T. II, Pl. XXV.

A la comadreja la llamaban *gale* los antiguos griegos, *mustela* los latinos, y de este último nombre, los viejos autores franceses, según las épocas y las regiones, la llamaron *mustèle* o *mustelle, musteille, mustoile o moustille*. Su nombre actual de «belette» le viene del céltico *bele*[4] (Fig. I).

II. LA COMADREJA Y LAS FÁBULAS PRECRISTIANAS

Los autores de los últimos siglos precristianos se hicieron eco, sin por lo demás parecer comprenderla, de una fórmula enigmática extremadamente antigua que parece ser que fue enunciada en todo el mundo antiguo. «La comadreja concibe por la oreja y pare por la boca[5]».

Plutarco atribuye este aserto a los primeros tiempos de la humanidad, a la formación misma del lenguaje humano. Aristeas ve en él un símbolo de la calumnia[6]; Aristóteles[7], Ovidio[8] y los demás naturalistas antiguos enuncian también el mismo dicho sin entenderlo en absoluto, por lo que parece. Eso es para nosotros una prueba más de que los últimos siglos del

1. Cf. BUFFON, *Histoire naturelle*.
2. DELAISTRE, *Histoire des Animaux célèbres*, ed. de 1837, p. 31.
3. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 360.
4. J. TROUSSET, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique*, T. I, p. 465.
5. PLUTARCO, *Isis y Osiris*, LXXIV.
6. De C. HEPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 158.
7. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, IX.
8. OVIDIO, *Metamorfosis*, IX, 5.

paganismo habían perdido la clave de una multitud de símbolos y enigmas referidos a las más antiguas concepciones metafísicas y a los más antiguos «misterios» religiosos.

Hoy bien podemos atrevernos a decir que los estudios arqueológicos y paleográficos nos han puesto en posesión de un conjunto sinóptico de conocimientos de los que carecían los autores que acabo de citar, cuya información solía ser bastante limitada en los ámbitos de la cronología y la etnografía. Por lo que se refiere a ese enigma del que la comadreja, en tiempos remotos, fue imagen misteriosa, parece que los trabajos realizados desde hace medio siglo sobre las religiones antiguas, sobre sus enseñanzas y sobre los «misterios» iniciáticos que tan importante papel desempeñaban en ellas, nos permiten captar su significado.

«La comadreja concibe por la oreja y pare por la boca»; asimismo el discípulo, y también el misté, recibe por el oído, escuchando la palabra del Maestro, la semilla de la sabiduría, de luz interior que fecunda su espíritu; tanto si la refieren al mundo animal como en este caso, o al reino vegetal como en la parábola evangélica del sembrador[1], la palabra es una semilla que debe germinar, una semilla generadora de vida. Luego, los discípulos, los mistés, habiendo de este modo, por medio de una audición atenta, aprendido mucho, se convierten a su vez en maestros, en iniciadores fecundos, y por medio de sus elocuentes, sabias y persuasivas bocas, paren discípulos que son sus hijos espirituales, los herederos de sus profundos y valiosos pensamientos.

La idea de escoger la comadreja para convertirla en emblema del perfecto discípulo sorprende sin duda y parece al menos extraña; con todo, se explicará si nos paramos a considerar que «la señorita comadreja, de cuerpo largo y espiritado[2]» era antaño, en algunos países, emblema de la flexibilidad, y que la flexibilidad mental es la primera de las cualidades requeridas para que un discípulo sea un discípulo perfecto. Busque quien quiera y encuentre quien pueda mejor solución al antiguo enigma de la comadreja que «concibe por la oreja y pare por la boca»; yo me atengo a la que propongo humildemente, hasta mejor explicación de alguien más autorizado que yo.

Fig. II.- La "Mustelle" según el *Hortus sanitatis* de Jehan DE CUBA. Ed. de 1539. Cap. XCIII.

Nuestros buenos abuelos del medievo no sabían siquiera a qué atenerse sobre el modo legendario de parto de la comadreja, pues la semejanza fonética de las palabras «oreja» y «boca» en latín, *aure* y *ore*, hizo decir a algunos de ellos que el pequeño animal concebía por la boca y paría por la oreja[3], lo cual ya no puede tener ningún sentido, ni siquiera enigmático... de modo que el buen monje Hugo de San Víctor, que murió en París en 1140, deja «elegir entre los dos absurdos[4]». ¿Podía él estar mejor informado que los últimos latinos? (Fig. II)

Pero eso no es excusa para los simbolistas del siglo pasado, que por lo general no atribu-

1. Véase San MATEO, *Evangelio*, XIII, 1-23; San MARCOS, *Evangelio*, IV, 1-9; San LUCAS, *Evangelio*, VIII, 4-8.
2. LA FONTAINE, *Fábulas*, Lib. III, fábula XVII.
3. Véase Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, XXVIII, *De la Belete*.
4. Hugo DE SAN VICTOR, *De Bestiis*, 424.

veron a la comadreja más que papeles emblemáticos deplorables[1]; y es una injusticia que no procede más que de la ignorancia, pues ya veremos que numerosos autores de la Edad Media hicieron de ella, de varios modos, la imagen del Salvador del mundo.

III. LAS CUALIDADES FAMILIARES DE LA COMADREJA Y LA RESURRECCIÓN

Los antiguos, que, tras haber relacionado la Comadreja con los mitos de Galantis y Alcmene[2], que no nos interesan aquí, la clasificaron como animal nefasto con el que valía más no cruzarse en el camino[3].

Sin embargo, le reconocieron una actividad y una ternura familiar extremas que la llevan a cambiar constantemente de lugar a sus crías para que no puedan encontrarlas sus enemigos, o para que estén más resguardadas[4].

Esta habitual inestabilidad es la causa de que ciertos simbolistas hiciesen de la comadreja la imagen alegórica de la Inconstancia, pero otros, volando mucho más alto, vieron en ella el emblema de la preocupación, de la vigilancia y del afecto paternal activo. De ahí que con la disposición de espíritu de los simbolistas de antaño, no faltaba más que un paso para introducir a la comadreja en la fauna emblemática de Jesucristo: el paso se dio el día que a uno de ellos se le ocurrió decir, como Brunetto Latini: «A menudo comadreja traslada a sus hijos de un lado a otro para que nadie los descubra, y si los encuentra muertos, mucha gente dice que los hace resucitar, pero no saben por qué medio[5]». Y con ello la comadreja emblemática comparte a su manera el simbolismo de revivificación del león y del pelícano.

IV. LA COMADREJA, ENEMIGO DE LOS REPTILES Y DEL BASILISCO

Los antiguos no ignoraban los servicios que presta la comadreja destruyendo ratas, ratones, ratones de campo, musarañas y otras pequeñas alimañas. Fedro nos lo demuestra en sus fábulas[6]. Plinio agrega que las dos especies europeas de comadreja combaten encarnizadamente a las serpientes, y que su hiel es un remedio eficaz contra las mordeduras de los animales venenosos[7]. He oído decir a los campesinos del Bocage poitevino que las víboras nunca se quedan en los lugares en los que alguna comadreja ha establecido su madriguera. Y lo mismo afirma Aristóteles: «La comadreja combate a las serpientes tras haber comido previamente ruda, cuyo olor les resulta insoportable[8]».

Los autores de los *Bestiarios* y otros simbolistas de la Edad Media trabajaban basándose en estos datos[9].

1. Ex. L. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 309.
2. Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. IX.
3. Cf. Teofrasto, *Caracteres*; Aristófanes, *Las Avispas, Los Pájaros, La Asamblea de las Mujeres*.
4. Cf. Aristoteles, *De Generatione*, Lib. III.
5. Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, L. CLXXXI, *De la Belette*.
6. Fedro, *Fábulas*, Lib. I, XXII, *El Hombre y la Comadreja*; lib. IV, V, *El combate de las Comadrejas y los Ratones*.
7. Plinio, *Historia Natural*, XXIX, 14.
8. Aristóteles, *Historia de los Animales*, IX.
9. Cf. C. Cahier, "Bestiaires", *Mélanges archéologiques*, T. III, p. 216.

Plinio nos dice también en otros dos lugares de su gran obra que el más terrible de los reptiles, el basilisco, encuentra en la comadreja a su más terrible vencedor: «Este monstruo, dice al hablar del basilisco, –y esto lo han comprobado muchas veces los reyes deseosos de ver su cadáver– no resiste a las comadrejas. Así lo quiere la naturaleza: nada hay sin contrapartida. Los hacen entrar en cavernas, y allí lo matan con el olor que despiden[1].» Y en otro lugar afirma que la comadreja persigue por sí sola al basilisco hasta su antro, que se reconoce porque todo está quemado alrededor por el aliento del reptil. Entonces, sólo con su olor, la comadreja lo mata, y muere al mismo tiempo que él[2].

Todos los antiguos simbolistas cristianos retuvieron este duelo en el que un pequeño animal triunfa sobre el más temible de los monstruos[3] y le da muerte por medio de su propia muerte. «Por fieros que sean, las comadrejas los matan[4]», dice Brunetto Latini.

Fig. III.- La "Mustoile" y el "Basile Coq". Según Ch. Cahier, *Op. cit.*

En las obras de los escritores y los artistas de la Edad Media, la comadreja que se precipita, decían, al cuello o al vientre del basilisco, lo hiere de muerte y se deja matar por él a picotazos y zarpazos antes que soltar la presa, se convirtió en imagen del Salvador que con su muerte en la cruz dio el golpe mortal al poder de Satán[5] (Fig. III).

Ambroise Paré, comentando a Plinio, nos informa de que todavía en su tiempo, el siglo XVI, se creía que «la comadreja tiene tanta fuerza contra el basilisco como éste mismo contra los hombres[6]».

Y para concluir: en el capítulo del gallo veremos que el legendario basilisco es uno de los más antiguos y característicos emblemas de Satán; la comadreja victoriosa representa su adversario: pues bien ¿cuál es el vencedor eterno y divino que con su dolorosa muerte triunfó sobre Satán?

V. LA COMADREJA, ENEMIGA DE LAS RATAS; LA «BOLA DE LAS RATAS»

Los antiguos alabaron a la comadreja por la guerra que hace a las ratas, los ratones, los ratones de campo, así como a las serpientes y al legendario basilisco. Fedro consagró esta cualidad de la comadreja en sus fábulas *Mustela et homo* y *Mustela et Mures*[7].

En la simbología cristiana, las ratas y ratones, que todo lo echan a perder, son uno de los emblemas de los vicios que destrozan las almas[8]. En toda la antigua Europa cristiana hay leyendas que cuentan que avaros, envidiosos, prelados malvados o lujuriosos, poderosos de co-

1. Plinio, *Historia Natural*, L. VIII, 24.
2. Plinio, *Ibid.*, L. VIII, 33.
3. Véase el capítulo del Gallo.
4. Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, L. I, CXLI.
5. Véase como ejemplo una iluminación de la Edad Media reproducida por el P. Cahier, "Bestiaires", *Mélanges archéologiques*, T. II, p. 148 y T. III, p. 216.
6. Ambroise Paré, *Œuvres*, L. XXI, *Des Venins*.
7. Fedro, *Fábulas*, L. I, XXII. *La Comadreja y el Hombre*, y L. IV, I. *La Comadreja y las Ratas*.
8. Véase A. Duchallais, "Le Rat employé comme symbole dans la sculpture du Moyen-âge", *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 2e série, T III, pp. 229 ss.

razón endurecido y pérfido fueron devorados por las ratas en castigo por su culpable vida. Estos roedores, pues, castigan los vicios de los que son imagen emblemática.

La comadreja, que persigue y destruye ratas y ratones, fue pues, aceptada como símbolo de Aquel que purifica el mundo expulsando los vicios destructores del Bien. Su simbolismo, en este aspecto, se aproxima al de la cruz que corona la «Bola de las ratas».

Se da este nombre a unas imágenes del globo terráqueo que nos muestran a nuestro planeta completamente estragado y excavado por ratas devastadoras; pero la cruz que lo corona proclama que será definitivo el triunfo de Cristo, así representado simbólicamente.

Ese globo deteriorado, «la Bola de las ratas», podía verse el siglo pasado, pintado o esculpido, y debe de existir todavía en varias iglesias antiguas de Francia: en la catedral de Le Mans, en Champeaux-en-Brie, en Gassicourt-près-Mantes, en Saint-Germain l'Auxerrois de París, en Saint-Siffrins de Carpentras[1], en Saint-Spire de Corbeil, en Saint-Jacques de Meulan, etc.[2]

Todos estos documentos son del siglo XV o del XVI.

VI. LA COMADREJA Y LA IDEA DE PURIFICACIÓN

La comadreja fue considerada en el simbolismo uno de los agentes de purificación. Eso se debe sin duda a la antigua leyenda que pretende que el olor de este animal basta para que los lugares que frecuenta queden purificados de la presencia de reptiles inmundos, e incluso que sólo su virtud ya hace morir al basilisco infernal.

Esta idea concuerda con la vieja superstición campesina que pretende que llevar una piel de comadreja preserva eficazmente contra los miasmas deletéreos y las enfermedades contagiosas. Plinio dice también que la hiel de la comadreja es un excelente remedio contra los venenos de las serpientes[3]. La ruda, planta con la que nos dice Aristóteles que procuran alimentarse las comadrejas antes de combatir a las serpientes a causa del olor de esta planta, detestado por los reptiles[4], es una de las hierbas que empleaba la antigua farmacopea para purificar al hombre de la lepra en su inicio, de la sarna y de los herpes[5]; pues bien, todas estas afecciones cutáneas, en el simbolismo de la espiritualidad cristiana, fueron constantemente tomadas como emblemas de los pecados.

De estos elementos tan diversos lo que se desprende es la idea de purificación. Se afirma claramente en ciertos documentos antiguos que nos ha conservado la iconografía cristiana, y en los que la comadreja aparece en acción. Barbier de Montault, hablando de la iconografía cristiana de las «postrimerías» (o destino del hombre al morir) cita con muy buen criterio una miniatura del siglo XV, de factura italiana según cree, referida al Purgatorio[6]. He aquí el tema de ese documento: la purificación de las almas está simbolizada por tres escenas separadas: unas almas, en las llamas, acaban de desprenderse de sus últimas imperfecciones; al lado, otras almas están en una piscina en la que las sumerge un obispo; por último, hay una joven acostada, desnuda, y dos comadrejas maman de sus pechos. Y unos ángeles acogen a las almas así purificadas. De modo que la comadreja, el agua y el fuego son realmente aquí tres agentes simbólicos y activos de *purificación espiritual.*

1. *Ibid., Op. cit, loc. cit.*
2. MELLIN, *Antiquités nationales*, T. II, pl. XXII, nº 19.
3. Cf. PLINIO, *Historia Natural*, XXII, 14.
4. Cf. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, IX
5. Cf. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des Symboles*, p. 160. – A. DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, T. II, p. 53.
6. Bibliothèque Nationale de Paris. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 191.

VII. LA COMADREJA, IMAGEN DEL CRISTIANO

Los viejos glosadores, siempre en busca de imágenes simbólicas adecuadas para dar cristianas y serias lecciones, hicieron notar que la comadreja es el más pequeño de los carniceros, y que sin embargo puede luchar victoriosamente con animales mucho más grandes que ella: llega, según ellos, hasta a vencer y dar muerte al basilisco, que es uno de los monstruos más temibles porque con su sola mirada puede matar a un hombre. La comadreja, decían, aparece así como la perfecta imagen del cristiano que, por débil que sea por sí mismo, no obstante, con ayuda de la oración y las buenas acciones, puede triunfar sobre Satán, el más terrible de los monstruos del infierno[1].

En consecuencia, la comadreja fue elegida para simbolizar estas palabras de Jesús: «Os doy poder de pisar sin peligro serpientes, escorpiones y todo el poder del enemigo.» *Ecce dedi vobis potestationem calcandi serpentes et scorpionem...*[2]

VIII. LOS MALOS ASPECTOS DEL SIMBOLISMO DE LA COMADREJA

En contradicción con estas características simbólicas tan honrosas atribuidas a la comadreja, los antiguos griegos habían hecho del gracioso animal, tal vez a causa de la flexibilidad de su cuerpo, uno de los emblemas de la *lascivia* [3], así como también del *engaño*, a causa de la fábula de Galantis[4]. Vemos que en este caso la emblemática cristiana no siguió las ideas de los griegos, aunque la Biblia había clasificado a la comadreja entre los animales impuros cuya carne no debían comer los hebreos[5], y la epístola gratuitamente atribuida a San Bernabé la convierte en «emblema de aquellos cuya boca propaga la iniquidad[6]», lo cual parece inspirado en el pasaje de Aristeas antes citado, que presenta a la comadreja como imagen de la calumnia y de los calumniadores.

Dentro de la serie de los defectos humanos, el medievo también hizo que la comadreja representase la Inconstancia, porque cambia constantemente de morada mientras sus crías son pequeñas:

«Sus crías tan a menudo traslada
Que a penas encontrarlos puede[7].»

En el Extremo Oriente, particularmente en la China, la gente cree que numerosos espíritus se encarnan en cuerpos de comadreja, y se cuentan toda clase de historias sobre la pretendida familiaridad de estas pobres bestezuelas con los brujos y los nigromantes. A causa sobre todo de la primera de estas creencias, son objeto de una especie de culto que constituye una de las supersticiones más extendidas en aquellas latitudes[8].

1. Cf. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 159.
2. San LUCAS, *Evangelio*, X, 19.
3. Cf. LANOÉ-VILLÈNE, *Le Livre des Symboles*, T. II, p. 69.
4. Cf. P. VERNEUIL, *Dictionnaire des Symboles*, p. 58.
5. *Levítico*, XI, 29.
6. *Epístola católica de San Bernabé*, IX.
7. *L'Image du Monde. – (De la manière de nos bestes).* Mss. del siglo XIII, Bibliothèque Nationale de Paris, 660.
8. Cf. H. DORÉ, S. J. *Recherches sur les superstitions en Chine*, 1ª Part., T. II, vol. II, p. 382.

CAPÍTULO CUARENTA Y CUATRO

EL ARMIÑO

I. LA COMADREJA-ARMIÑO EN ZOOLOGÍA

Tenemos en Europa dos variedades de comadreja, la *Mustela vulgaris*, la comadreja roja y vulgar que acabamos de estudiar, y la *Mustela herminea* de Linneo, la comadreja armiño, que es de un tamaño algo mayor que la primera.

El armiño, al que algunos autores del medievo y el Renacimiento dan el nombre de leticia, es bastante común en Francia al norte del Loira; está más extendida en las zonas más septentrionales de Europa.

El armiño cambia de color con la estación: en verano lleva un manto leonado con la parte baja gris claro; en invierno va todo vestido de blanco, salvo la punta de la cola, que es negra. Esta blancura invernal y total sólo es propia de los armiños de los países septentrionales; en Francia es grisáceo y sin gran belleza[1].

La imaginación popular de antaño hizo del armiño un animal anfibio que se suponía que no frecuentaba más que las aguas más límpidas, los prados o los bosques floridos y llenos de musgo; y que detestaba el fango hasta el punto de dejar que sus enemigos lo cazasen y matasen antes que pisar un suelo fangoso en el que mancharía su manto inmaculado (Fig. I).

II. EL ARMIÑO EN LA HERÁLDICA NOBILIARIA

Amparándose en esta última ficción, la heráldica medieval se apoderó del armiño para convertirlo en la imagen emblemática del hombre decidido a todo con tal de salvaguardar su limpieza de conciencia, en la imagen, sobre todo, del perfecto caballero que prefiere sufrir todas las demás desgracias antes que manchar su nombre y su escudo de armas con el menor acto contrario a la lealtad, fidelidad y honor caballerescos.

Sobre todo en este sentido, numerosas familias antiguas y nobles al frente de las cuales conviene nombrar la de los antiguos duques soberanos de Bretaña, adoptaron o recibieron el armiño como «mueble» de su escudo (Fig. VIII).

Los duques bretones lo hicieron representar por todas partes en sus castillos y en sus ciudades con la altiva divisa de *Potius mori quam foedari*, «Antes morir que mancharme», ... *foedari*, de *foeditas*, suciedad, mancha, porquería[2], y en sentido figurado, villanía, bajeza, infamia,

1. E. Troussart, "L'Hermine", en *Grande Encyclopédie*, T. V, p. 1187.
2. A esta divisa, los duques de Bretaña agregaron el "grito de armas": *Por mi vida*. (*A ma vie*).

Fig. I.- El Armiño ducal de Bretaña. Escultura de la catedral de Quimper, siglo XV. Según V. de la Colombière, *La Science héroique*, 1669.

vergüenza, deshonor. Así vemos el armiño en la fachada de la catedral de Saint-Corentin de Quimper, del siglo XV, con un manto de armas flotante que sujeta una collera, y siguiendo de la correa a un misterioso amo, pues decían que el armiño, como ocurre realmente con la comadreja común, se dejaba domesticar y se apegaba fielmente a su amo[1] (Fig. I).

Fig. II.- La "mota de armiño" de la Heráldica moderna.

Fig. III y IV.- Formas medievales de la "mota de armiño".

Las más de las veces, en los escudos de armas, el armiño no está representado «al natural», sino únicamente representado por la «mota de armiño», que no es más que la imagen estilizada del mechón negro con el que termina su cola (Fig. II, III, y IV). Cierto número de motas en un escudo representan una «peletería» de piel hecha de pellejos de armiño unidos.

III. EL ARMIÑO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA; EL ARMIÑO Y LA RESURRECCIÓN

El armiño fue uno de los raros símbolos invernales de la resurreción, y ello se debe a que, como en verano se vuelve pardo, parece desaparecer entonces para reaparecer en su blancura cuando regresa la estación helada.

El armiño pasaba en el medievo por conocer, por Dios, las plantas que tienen el poder de resucitar a los muertos. En el siglo XIII, María de Francia, en sus *Lais*, nos muestra un armiño que, habiendo ido a recoger la hierba vivificante, se sirve de ella para devolver la vida a su hermana inanimada; y habiendo visto esto, el buen caballero Eliduc toma a su vez la planta maravillosa y por medio de ella consigue resucitar a su amada[2].

IV. LOS DEMÁS SIGNIFICADOS DEL ARMIÑO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

En la simbología católica, el armiño, en condición de mustélido, comparte todos los significados propios de la comadreja roja en cuanto adversario destructor de los reptiles, de las ratas, de los ratones y del basilisco; y también en condición de símbolo del

1. Véase Vulson de la Colombière, *La Science héroique*, ed. de 1669, pp. 44 y ss. y p. 308, fig. 206.
2. Véase María de Francia, *Le Lai d'Eliduc*, 1132 y ss. Traducción de Ph. Lebesgue, p. 172.

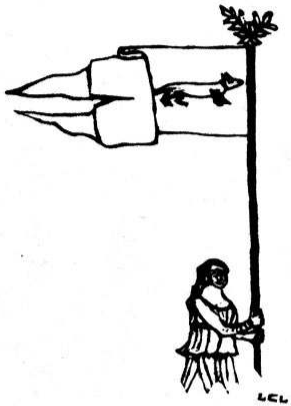


Fig. V.- El Armiño en el estandarte llevado ante el carro de la Castidad en el *Triumphus Castitatis*, del *Petrarca* de Codesa (Venecia, 1493), Pl. XLI.

Cristo purificador. Los *Bestiarios* del medievo que se ocuparon de la comadreja no hicieron ninguna diferencia, en cuanto a esto, entre la comadreja vulgar y la comadreja armiño.

Esta última, además, vio que la simbología cristiana le confirmaba por cuenta propia la condición de emblema de la limpieza moral que le había atribuido la heráldica nobiliaria y caballeresca. Presentada así como perfecto emblema de la pureza del alma, el armiño compartió el simbolismo crístico del cisne, de la paloma, de la azucena y de la nieve, que representa la inmarcesible inocencia de Jesucristo, arquetipo de toda pureza, el único en la tierra que pudo lanzar a sus peores enemigos este desafío: «¿Quién de vosotros me convencerá de que soy pecador?[1]»

Así, cuando a finales del siglo XV y durante el XVI, el arte cristiano se puso a representar triunfos, el de la Iglesia, el de la Fe, de la Caridad, de la Muerte, etc. en el «Triunfo de la Castidad» se vio a esta virtud personificada por una hermosa y joven virgen que lleva un carro arrastrado por licornios y precedido por una bandera con un armiño blanco y sin mancha[2] (Fig. V).

Numerosas son las almas celosas de su belleza moral que han tomado por emblema personal o para ponerlo en el escudo familiar el armiño al natural con la heroica divisa de *Malo mori quan foedari*. Los señores de Cardevacque, por ejemplo, llevan *armiños en el jefe de sable*, y por divisa: «Mejor morir que empañarme» (Fig. VI).

Por lo demás, y sin que nada, según parece, pueda imponer absolutamente este simbolismo, algunos autores establecieron al armiño en el papel de emblema de la Moderación[3]. ¿Tendrán las virtudes de la humilde Santa Francisca de Amboise, duquesa de Bretaña en el siglo XV, algo que ver con esta atribución como me han sugerido? Nada autoriza a asegurarlo, aunque el origen de no pocos emblemas tiene a menudo mucha menos base.

Fig. VI.- El armiño y su "mota". Tapicería con fondo azul. Primera mitad del siglo XIX. A Mme. L'Huillier de la Chapelle. Producido en Anjou (1895).

1. San Juan, *Evangelio*, VIII, 46.
2. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 265.
3. Cf. Barbier de Montault, *Op. cit.*, T. I, p. 131. – L. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 327

Fig. VII.- Escultura de la fachada del castillo de Azay-le-Rideau, cerca de Tours; siglo XVI.

Parece claro, sin embargo, que fue esta idea de moderación la que provocó la elección del armiño en el decorado heráldico de la fachada del suntuoso castillo de Azay-le-Rideau, en Touraine, si se considera la divisa que lleva colgada del cuello: «*Un solo deseo*» (Fig. VII).

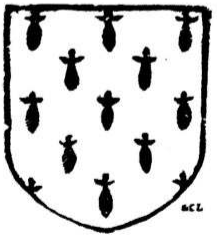


Fig. VIII.- Las armas de los duques de Bretaña: *de armiños lleno*. Según un grabado en madera del siglo XVI.

SEXTA PARTE

LOS ANIMALES FABULOSOS

CAPÍTULO CUARENTA Y CINCO

EL PEGASO

EL PEGASO EMBLEMÁTICO

En su forma real, aunque dotada de grandes alas por la imaginación del hombre, el caballo que gracias a esas alas se eleva por los aires es una da las creaciones más elegantes de las artes figurativas.

Muchos siglos antes de la era cristiana, ya se representaba el caballo alado en los sellos cilíndricos de los babilónicos, y a veces, en las artes de la parte de Asia que habitaban y sus alrededores, lo representaban con rostro humano[1].

Los artistas medos y persas conocieron los caballos alados mucho antes de la creación del mito clásico del caballo Pegaso, y los caracterizaron por una especie de banda perlada que les atraviesa transversalmente las alas[2]. Tal vez por su influencia, el caballo alado atravesó Asia y su imagen apareció en la China desde épocas muy antiguas[3].

Y en el campo literario, la Biblia habla de los caballos de fuego que alzaron el vuelo camino del cielo tirando del carro en llamas en que se encontraba el eremita del Carmelo, el poderoso profeta Elías Tesbita[4].

También en Europa los más antiguos artistas se sintieron atraídos por la gracia de la silueta del caballo aéreo, y los poetas griegos construyeron basándose en ella la leyenda de Pegaso (Fig. I). Y los acuñadores de todas las regiones de influencia helenística cincelaron su imagen en las monedas de numerosas ciudades: Corinto (Fig. II), Terma, Tauromeion (Fig. III), Lampsaca y muchas otras[5]. Los latinos los imitaron, y también los galos, sobre todo los remis, los ambianis y los valiocasos.

Entre los escandinavos, el nombre de *Falke* (halcón) dado al caballo del héroe Thedrek, hace pensar que era un caballo alado[6].

Hay que señalar que los antiguos creían que existían realmente caballos alados, que decían que eran originarios del país al que atribuían también los hipogrifos y los grifos, Etiopía. Según Plinio, estos caballos etíopes no sólo tenían alas, sino también cuernos como los

1. Cf. DELAPORTE, "Catalogue des cylindres orientaux", *Annales du Musée Guimet* (1909), p. 72 y pl. VII, nº 16.
2. Cf. Em. GUIMET, *Les Portraits d'Antinoé*, p. 6.
3. Véase el caballo alado de la época Ming en el Museo Jacquemart, en París.
4. *II Reyes* (4° de la Vulg.), II, 11.
5. En las monedas del Emporium de la Tarraconense, la cabeza de caballo alado está formada por un pequeño personaje humano recogido sobre sí mismo.
6. Cf. A. DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, Ed. Durand-Laurier, T. I, p. 361.

Fig. I.- Belerofonte montado en Pegaso combatiendo a la Quimera. Grupo en plata cincelada por Fannière, 1878.

Fig. II.- El Pegaso en moneda corintia.

Fig. III.- El Pegaso en moneda de Tauromeion.

toros[1]; lo cual hizo que Jehan de Cuba los describiera así y los presentara como sujetos que causaban espanto en los demás animales[2];

Pero escuchemos a los poetas: nacido de la sangre de Medusa que hizo brotar la espada de Perseo, Pegaso golpeó con el pie, al nacer, el monte Parnaso e hizo brotar así la fuente de Hipocreme, en la que se sumergían las musas para encontrar la inspiración y la belleza. Cuando Perseo quiso liberar a Andrómeda, montó a Pegaso, que con vuelo rápido lo condujo al lugar donde la tenía cautiva un monstruo marino[3]. También Belerofonte tomó a Pegaso en los prados de Hipocreme, lo montó y, gracias a él, pudo vencer a la terrible Quimera y triunfar sobre los sólimos, las amazonas y los licios. Entonces, cegado por el orgullo, el triunfador quiso escalar los cielos, pero Pegaso, en pleno vuelo, derribó a su jinete, que cayó lamentablemente a la tierra; luego, a fuerza de alas, el hermoso animal se elevó hasta el cielo, donde quedó en el grupo de estrellas que lleva su nombre (Fig. I)

Debido a las victorias de Perseo y Belerefonte sobre monstruos y bárbaros temibles, este mito, espléndido en sí, se prestaba bien a ciertas alegorías que los simbolistas de los primeros siglos, sobre todo en Grecia, podían verse tentados de aplicar a Jesucristo y al cristiano, su fiel; pero el derribo del presuntuoso Belerofonte, por otra parte, hacía muy difícil tal adaptación, y los místicos que lo intentaron no presentaron nada satisfactorio: compararon con el Pegaso clásico a Aquel que mantiene al alma cristiana en sus luchas y la hace vencedora, y la caída de Belerofonte la compararon con las de algunas almas que, habiendo sentido orgullo a causa de su santidad, cayeron de repente muy bajo, abandonadas a sí mismas ante la tentación por Aquel que hasta aquel momento las había sostenido.

Si el arte y las letras antiguas permitieron que los artistas hiciesen entrar a Pegaso en la fauna emblemática del Salvador fue más bien considerando a Pegaso como montura de Apolo-Febo, dios de la pura luz y de la pura belleza, fue convirtiéndolo a menudo en imagen misma de Apolo-Conservator[4]. ¿No es Cristo el único principio verdadero de belleza perdurable? ¿No es el creador mismo del sol y de todos los esplendores naturales? Por eso desde los primeros siglos cristianos vemos en la propia Roma al «dios Sol convertirse en Cristo que se eleva de la tierra al cielo con el resplandor del sol[5]».

Y Pegaso tuvo un lugar en las téseras de marfil del cristianismo romano, en las lámparas cristianas de Cartago[6] (Fig. IV) y otros lugares, hacia el siglo III o el IV como muy tarde; lo

1. Cf. PLINIO, *Historia Natural*, L. VIII, XXX.
2. J. DE CUBA, *Hortus Sanitatis*, Part. 2, CXIV. Ed. de 1491 y de 1539. Véase en el capítulo del Toro la ilustración del *Hortus sanitatis*.
3. Para el mito de Perseo, véase Mario MEUNIER, *La légende dorée des dieux et des Héros*, pp. 278-290.
4. Cf. RENEL, "Le Lion mithriarque, insigne des légions romaines", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1903, p. 45.
5. Dom H. LECLERCQ, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. II, p. 579.
6. Cf. *Revue archéologique*, 3e série, T. IV (1884), p. 385.

Fig. IV.- El Pegaso en una lámpara cristiana de Cartago. Siglo IV.

representaron, solo, en el centro de un medallón circular en las catacumbas de Roma[1]; lo pintaron en las criptas de las catacumbas palestinas[2], y en la necrópolis cristiana de Antínoe de Egipto, había un tejido sasánida de seda, adornada con el Pegaso, que servía de sudario al cuerpo de un inhumado[3]. ¿Era un azar esta elección?

Fig. V.- El Pegaso en los frescos románicos de Saint-Savin (Vienne) s. XII.

Con sentido ciertamente cristiano, el arte de la Edad Media hizo entrar el Pegaso en el arte eclesiástico y monástico: aparece en los frescos románicos de la antigua abadía de Saint-Savin (Vienne)[4] (Fig. V).

Como mínimo, ¿acaso las almas que se elevan con todas sus fuerzas hacia lo divino no encuentran su emblema en ese Pegaso que con un golpe de corva se levanta y con un impulso levanta el vuelo...?

El Islam en sus extrañas imaginaciones creó también dos caballos alados que se supone que llevaron a dos humanos a la región celestial:

Dios, dicen los musulmanes, creó ex profeso para nuestro primer padre Adán un caballo de ámbar y almizcle puro al que dio el nombre de *caballo Mamún*. Lo dotó de dos alas de piedras preciosas y le dio la vida. Montado sobre este caballo alado, y conducido por el arcángel Gabriel, dicen que Adán visitó en vida el cielo de los Angeles, y que allí aprendió la aclamación que para los musulmanes es la más excelente de las oraciones: «Dios es grande, y contiene en sí todas las grandezas imaginables»[5].

El otro caballo alado del Islam es *Buraq*, la yegua gris plateada con la que cuentan que realizó Mahoma el célebre «viaje nocturno» de la Meca a Jerusalén, y de allí al cielo[6].

Buraq será, dicen los doctores del Islam, el primer cuadrúpedo que resucite Dios el último día. Los ángeles pondrán sobre ella una silla de rubíes deslumbrantes; le pondrán en la boca un bocado de esmeralda purísima, y la conducirán así a la tumba del Profeta. Dios resucitará entonces a Mahoma, el cual, tras haber conversado con los ángeles, montará en Buraq y ascenderá así a los cielos[7].

1. Dom Guéranger, *Sainte Cécile et la Société romaine aux deux premiers siècles*, IV, pp. 51 y 576.
2. Dom H. Leclercq, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. I, p. 123.
3. E. Guimet, "Symbole asiatique des nécropoles d'Antinoé". *Annales du Musée Guimet*, 1903, p. 25.
4. Véase A. de Caumont, *Abécédaire archéologique*, p. 172.
5. Cf. Echialle Mufti, *Religion ou théologie des Turcs*, T. I, p. 16.
6. Cf. Savary, *La Vie de Mahomet*, p. 20.
7. Cf. Echialle Mufti, *Op. cit.*, T. I, XXVII y XXVIII, pp. 173-181.

CAPÍTULO CUARENTA Y SEIS

EL HIPOGRIFO

EL HIPOGRIFO EMBLEMÁTICO

En un capítulo anterior, he hablado de un caballo maravilloso, de filiación apocalíptica, que entró por una puerta trasera en la emblemática general del Salvador[1]: por la forma equina de su cuerpo, por sus alas y por su cabeza de águila, este animal de visión está absolutamente emparentado con el Hipogrifo de los antiguos, el caballo grifo.

Este caballo aquilino aparece en pleno galope en un antiquísimo marfil griego descubierto en Esparta[2], y su imagen adorna algunas monedas griegas[3]. La vemos también en las monedas de Pixtilos, jefe de los galos carnutos (Fig. I), y en los reversos de otra moneda gala hallada en Vendée[4] (Fig. II). Lo hemos visto embistiendo a un animal maldito, y su vuelo llena el disco de una lámpara romana hallada en Poitou[5] (Fig. III).

Fig. I.- El Hipogrifo en moneda del jefe galo Pixtilos.

Fig. II.- El Hipogrifo en moneda gala. – Colec. M. G. de Fontaines.

Fig. III.- El Hipogrifo en un fragmento de lámpara romana. – Musée des Grandes-Écoles (Société des Antiquaires de l'Ouest), en Poitiers.

Tanto en tiempos de la supremacía grecorromana como en épocas posteriores, el hipogrifo unía simbólicamente los caracteres del águila y el caballo, y en la simbología cristiana representaba, como su hermano el grifo, «el animal de doble naturaleza» de Dante, del que se hablará largamente más adelante, las dos naturalezas, la divina y la humana, unidas hipostáticamente en la única Persona de Cristo: como en el caso del grifo, las patas de cuadrúpedo te-

1. Cf. cap. XXVII, *El Caballo*, IV.
2. Véase Salomon Reinach, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. IV, p. 444, nº 3.
3. Por ejemplo un hermoso bronce de la colección Alotte de la Fuye (*Catalogue*, p. 25, nº 368 y Pl. VII).
4. Colección F. Parenteau. – Parenteau, *L'Odyssée de la Bécasse en Gaule*, p. 6 y pl. nº 4.
5. Société des Antiquaires de l'Ouest. Musée des Grandes-Écoles, Poitiers (vitrinas galorromanas).

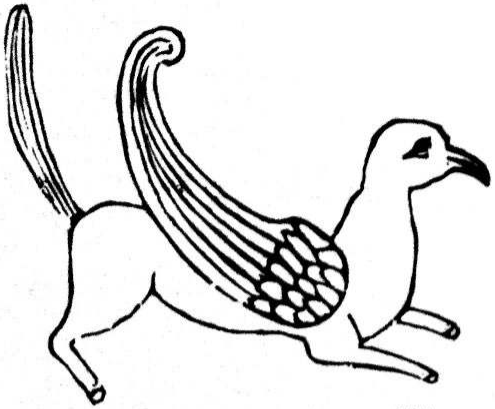


Fig. IV.- Hipogrifo en escultura del siglo XII. – Priorato de Bas-Nueil-en-Berrie (Vienne).

rrestre del hipogrifo representaban la Humanidad de Cristo, y el pecho, la cabeza y las alas del águila eran emblema de su Divinidad.

Reproduzco junto a estas líneas una representación románica del hipogrifo que figura en un capitel del siglo XII de la antigua capilla del priorato benedictino de Nueil-sur-Dive, cerca de Loudun (Vienne) (Fig. IV).

He encontrado algunas otras representaciones del hipogrifo ejecutadas en la misma época; hay que señalar, sin embargo, que en el arte cristiano de la Edad Media son mucho más raras que las del grifo, el licornio o el Pegaso.

Pero es perfectamente erróneo repetir con algunos de nuestros enciclopedistas modernos que el hipogrifo es una creación del poeta italiano Bojardo[1], gobernador de Reggio en el siglo XV, más tarde popularizada por el *Orlando Furioso* de Ariosto.

Fig. V.- El Hipogrifo en una tapicería de la reina Matilde. Bayeux, siglo XI.

1. BOJARDO, *Orlando enamorado* (obra inacabada). – 1494.

CAPÍTULO CUARENTA Y SIETE

EL LICORNIO

I. EL LICORNIO ANTES DE LA ERA CRISTIANA

En la simbología general, y luego en las artes, las letras y las prácticas de la Edad Media, hay pocos animales reales o fabulosos que hayan tenido como el licornio el favor tanto de los místicos como de los simbolistas, los artistas e incluso de los médicos, los magos y los brujos de toda clase.

Ese extraño crédito y esa excesiva consideración sólo pudieron crecer sobre raíces singularmente antiguas; *por eso no hay que* sorprenderse de encontrar la representación del licornio en las artes de las más antiguas naciones civilizadas. Lo he visto en piezas de arte caldeo, sobre todo un sello cilíndrico de piedra fina grabada, publicado por Soldi[1]; vemos en él dos licornios alados que se yerguen, como los «soportes» de los escudos de armas medievales, a cada lado del Arbol sagrado (Fig. I).

Fig. I.- El Licornio en un sello babilónico. Según SOLDI. *Op. cit.*

Tal vez con igual antigüedad, el arte sagrado de la China representaba un animal fabuloso, del tipo del ciervo, que mostraba un solo cuerno en la frente; el macho se llamaba *Ki*, y la hembra, *Lin*, y el nombre de la especie era *Kilin*. La aparición de un kilin en la China constituía una alegría nacional, pues decían que sólo se producía durante el reinado de un soberano perfectamente justo y agradable al cielo, y anunciaba que se abría para la nación una época de prosperidad[2].

Todavía hoy se pretende en aquel país que a los niños los traen los licornios desde el cielo; la imagen de esos amables mensajeros es un amuleto familiar muy usado[3]. Este licornio chino, sin embargo, no siempre tiene la gracia y la elegancia de su hermano occidental, como demuestra el monstruo sin atractivo que el jesuita H. Doré reprodujo fielmente[4].

Cuatrocientos años antes de nuestra era, el griego Ctesias, médico del rey de Persia Artajerjes, preconizaba, como veremos más adelante, las pseudo propiedades médicas del cuer-

1. E. SOLDI, "Cylindres babyloniens", *Revue archéologique*, 2e série, T. XXXVIII, (1874), Pl. XIV, nº 2.
2. Cf. C. DE HARLEZ, "La Lampe de la Salle obscure (Traité de morale taoïste)", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1895, p. 295.
3. Cf. H. DORÉ, S. J., *Recherches sur les superstitions en Chine*, 1re Part., T. I, pp. 2 y 4.
4. *Ibid.*, Part. I, T. II, vol. IV, p. 446, fig. 309.

no de los licornios[1]; Filostrato lo imitó[2]; y entre los latinos, Eliano[3] y Plinio[4] propagaron y ampliaron las ilusiones que Ctesias había recogido entre los persas y los medos.

He aquí la descripción fantástica que Plinio nos da del licornio: «Es un animal intratable, que se parece al caballo por el cuerpo, al ciervo por la cabeza, al elefante por los pies y al jabalí por la cola; tiene un mugido grave, y un solo cuerno negro que se eleva dos codos por encima de la frente. Dicen que este animal no puede capturarse vivo».

En la Biblia y los escritores judíos, el licornio –el unicornio– no parece representar para todos los autores un solo y mismo animal: Moisés y David, por ejemplo, le conceden a veces varios cuernos, y los traductores europeos han aumentado todavía más la confusión; así San Jerónimo, en la Vulgata, habla del unicornio... «*Salva me ex ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam*[5]», mientras que Crampon traduce literalmente del hebreo: «Sálvame (Señor) de la boca del león, apártame de los cuernos del búfalo[6]». Según otros pasajes de los escritos judaicos, los autores asimilaron el licornio con el onagro de la India, con variedades imposibles de encontrar de hemión, de ciervo y de cebra, y sobre todo con el orix[7]. Eso es lo que hizo el imaginero que en el siglo XII esculpió la columna de los monstruos en el monasterio de Souvigny, en Allier (Fig. II)[8]. Podía, por otra parte, basarse en la autoridad de Tertuliano, para quien el licornio es el orix monóceros de los antiguos[9].

Fig. II.- El orix dibujado como licornio en la columna de los monstruos de Souvigny, siglo XII.

La característica más esencial del licornio es la forma equina de su cuerpo y su largo cuerno recto que apunta hacia delante, y a menudo acanalado en barrena. Los artistas de la segunda parte del medievo, y más particularmente los heraldistas, lo proveyeron a menudo de una barbita de chivo que sus predecesores no le atribuyeron. Contrariamente al licornio, el orix suele llevar en el arte medieval un cuerno curvado hacia atrás.

Quienes buscaron en una variedad de onagros el prototipo del fabuloso licornio se basaban en lo escrito en el siglo II por Filostrato, que en su vida de Apolonio de Tiana dice que en los marjales del río Fasis hay asnos salvajes que tienen un cuerno en la frente con el que luchan entre sí furiosamente como toros[10].

II. LA ANTIGUA LEYENDA DEL LICORNIO

Lo cierto es que, pese a la elegancia de las formas que se atribuían al licornio, en casi todos los pueblos de antes de nuestra era estaba considerado un animal indomable y muy temible.

1. Ctesias, *Indica*, c. XXV.
2. Filostrato, Lib. IV, c. 1.
3. Eliano, *Historia de los Animales*, Lib. IV, c. 52.
4. Plinio, *Historia Natural*, Lib. VIII, XXXI.
5. San Gerónimo, *Vulgata – Salmo XXI*, 22.
6. C. Crampon, *La Sainte Bible. – Salmo XXII*, 22 (del texto hebreo), p. 684.
7. Cf. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 127.
8. Véase más arriba, XXVIII, fig. 1.
9. Cf. Tertuliano, *Contra los Judíos*, X. – Traducción de Genoude, T. III, p. 32.
10. Cf. Filostrato, *Vida de los Sofistas*, L. III, 1.

Se supuso que el licornio no podía ser capturado por ningún montero, pero que una mujer pura, virgen de mente, de corazón y de cuerpo era una atracción irresistible para él, y era la única que podía capturarlo. Una vez que el animal la había descubierto, decían que se arrodillaba ante ella, apoyaba la cabeza en su seno y la acariciaba dulcemente. Era el instante en el que el cazador, traidoramente escondido justo al lado, se acercaba y le daba al licornio el golpe mortal, o bien le pasaba la traba que lo dejaba cautivo (Fig. III y IV).

Fig. III.- La muerte del Licornio. Escultura de la catedral de Estrasburgo, siglo XII.

Un bestiario medieval citado por A. de Caumont relata así la leyenda del licornio:

«Hay un animal que en griego llaman monóceros; es en latín el unicornio. El Phisiologus dice de su naturaleza que es muy bello de cuerpo, si bien no es un animal muy grande. Tiene cuerpo de caballo y pies de olifante, y testa de ciervo, y voz alta y clara, y cola retorcida como el cerdo, y en medio de la frente un cuerno que tiene de largo III pies... y ese animal no puede capturarse de ningún modo si no es por medio de una virgen bien adornada. Los monteros ponen allí a una virgen mezquina bien engalanada y la dejan allí sentada en una silla, sola en el bosque. Tan pronto como la ve el unicornio, viene y la mezquina le ofrece su regazo. Y el animal dobla las patas ante la mezquina, y simplemente apoya la cabeza en su regazo y así se queda dormido. Acuden entonces los monteros que lo capturan de inmediato y (lo matan o) lo llevan al palacio real[1]».

Fig. IV.- La muerte del Licornio. – Manuscrito inglés del siglo XIV. (Colección Fr. Douce).

El Libro IX del *Roman d'Alexandre* [2] nos dice también del licornio: «Este animal es tan fuerte que no puede ser capturado por la virtud de los monteros, sino mediante sutileza. Cuando quieren capturarlo, mandan llevar a una doncella al lugar adonde saben que acude el animal a pacer y descansar. Si el licornio la ve y es doncella, va a acostarse en su regazo sin hacerle ningún mal y allí se queda dormido. Acuden entonces los monteros, que lo matan en el regazo de la doncella. Y si no es doncella, el licornio no busca acostarse, sino que mata a la muchacha corrompida y no virgen...».

1. A. de Caumont, "Bestiaire (Rapport sur une excursion à Souvigny)", *Bulletin monumental*, T. XXI, 1856, p. 385.
2. *Traicté des Propriétez des Bestes.*

no de los licornios[1]; Filostrato lo imitó[2]; y entre los latinos, Eliano[3] y Plinio[4] propagaron y ampliaron las ilusiones que Ctesias había recogido entre los persas y los medos.

He aquí la descripción fantástica que Plinio nos da del licornio: «Es un animal intratable, que se parece al caballo por el cuerpo, al ciervo por la cabeza, al elefante por los pies y al jabalí por la cola; tiene un mugido grave, y un solo cuerno negro que se eleva dos codos por encima de la frente. Dicen que este animal no puede capturarse vivo».

En la Biblia y los escritores judíos, el licornio –el unicornio– no parece representar para todos los autores un solo y mismo animal: Moisés y David, por ejemplo, le conceden a veces varios cuernos, y los traductores europeos han aumentado todavía más la confusión; así San Jerónimo, en la Vulgata, habla del unicornio... «*Salva me ex ore leonis, et a cornibus unicornium humilitatem meam*[5]», mientras que Crampon traduce literalmente del hebreo: «Sálvame (Señor) de la boca del león, apártame de los cuernos del búfalo[6]». Según otros pasajes de los escritos judaicos, los autores asimilaron el licornio con el onagro de la India, con variedades imposibles de encontrar de hemión, de ciervo y de cebra, y sobre todo con el orix[7]. Eso es lo que hizo el imaginero que en el siglo XII esculpió la columna de los monstruos en el monasterio de Souvigny, en Allier (Fig. II)[8]. Podía, por otra parte, basarse en la autoridad de Tertuliano, para quien el licornio es el orix monóceros de los antiguos[9].

Fig. II.- El orix dibujado como licornio en la columna de los monstruos de Souvigny, siglo XII.

La característica más esencial del licornio es la forma equina de su cuerpo y su largo cuerno recto que apunta hacia delante, y a menudo acanalado en barrena. Los artistas de la segunda parte del medievo, y más particularmente los heraldistas, lo proveyeron a menudo de una barbita de chivo que sus predecesores no le atribuyeron. Contrariamente al licornio, el orix suele llevar en el arte medieval un cuerno curvado hacia atrás.

Quienes buscaron en una variedad de onagros el prototipo del fabuloso licornio se basaban en lo escrito en el siglo II por Filostrato, que en su vida de Apolonio de Tiana dice que en los marjales del río Fasis hay asnos salvajes que tienen un cuerno en la frente con el que luchan entre sí furiosamente como toros[10].

II. LA ANTIGUA LEYENDA DEL LICORNIO

Lo cierto es que, pese a la elegancia de las formas que se atribuían al licornio, en casi todos los pueblos de antes de nuestra era estaba considerado un animal indomable y muy temible.

1. Ctesias, *Indica*, c. XXV.
2. Filostrato, Lib. IV, c. 1.
3. Eliano, *Historia de los Animales*, Lib. IV, c. 52.
4. Plinio, *Historia Natural*, Lib. VIII, XXXI.
5. San Gerónimo, *Vulgata – Salmo XXI*, 22.
6. C. Crampon, *La Sainte Bible. – Salmo XXII*, 22 (del texto hebreo), p. 684.
7. Cf. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 127.
8. Véase más arriba, XXVIII, fig. I.
9. Cf. Tertuliano, *Contra los judíos*, X. – Traducción de Genoude, T. III, p. 32.
10. Cf. Filostrato, *Vida de los Sofistas*, L. III, I.

Se supuso que el licornio no podía ser capturado por ningún montero, pero que una mujer pura, virgen de mente, de corazón y de cuerpo era una atracción irresistible para él, y era la única que podía capturarlo. Una vez que el animal la había descubierto, decían que se arrodillaba ante ella, apoyaba la cabeza en su seno y la acariciaba dulcemente. Era el instante en el que el cazador, traidoramente escondido justo al lado, se acercaba y le daba al licornio el golpe mortal, o bien le pasaba la traba que lo dejaba cautivo (Fig. III y IV).

Fig. III.- La muerte del Licornio. Escultura de la catedral de Estrasburgo, siglo XII.

Un bestiario medieval citado por A. de Caumont relata así la leyenda del licornio:

«Hay un animal que en griego llaman monóceros; es en latín el unicornio. El Phisiologus dice de su naturaleza que es muy bello de cuerpo, si bien no es un animal muy grande. Tiene cuerpo de caballo y pies de olifante, y testa de ciervo, y voz alta y clara, y cola retorcida como el cerdo, y en medio de la frente un cuerno que tiene de largo III pies... y ese animal no puede capturarse de ningún modo si no es por medio de una virgen bien adornada. Los monteros ponen allí a una virgen mezquina bien engalanada y la dejan allí sentada en una silla, sola en el bosque. Tan pronto como la ve el unicornio, viene y la mezquina le ofrece su regazo. Y el animal dobla las patas ante la mezquina, y simplemente apoya la cabeza en su regazo y así se queda dormido. Acuden entonces los monteros que lo capturan de inmediato y (lo matan o) lo llevan al palacio real[1]».

Fig. IV.- La muerte del Licornio. – Manuscrito inglés del siglo XIV. (Colección Fr. Douce).

El Libro IX del *Roman d'Alexandre* [2] nos dice también del licornio: «Este animal es tan fuerte que no puede ser capturado por la virtud de los monteros, sino mediante sutileza. Cuando quieren capturarlo, mandan llevar a una doncella al lugar adonde saben que acude el animal a pacer y descansar. Si el licornio la ve y es doncella, va a acostarse en su regazo sin hacerle ningún mal y allí se queda dormido. Acuden entonces los monteros, que lo matan en el regazo de la doncella. Y si no es doncella, el licornio no busca acostarse, sino que mata a la muchacha corrompida y no virgen...».

1. A. de Caumont, "Bestiaire (Rapport sur une excursion à Souvigny)", *Bulletin monumental*, T. XXI, 1856, p. 385.
2. *Traicté des Propriétez des Bestes*.

Encontramos las mismas fantasías en el siglo XV, en la pluma de Brunetto Latini[1].

Fig. V.- La captura del Licornio por parte de la virgen desleal. Escultura de la capilla de Comynes, siglo XVI. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 135. Pl. IX, nº 92.

En casi todos los bestiarios de Occidente, lo que se hace es darle el golpe mortal al pobre y confiado animal[2]; el que acabamos de citar está de acuerdo con el *Bestiario Armenio* publicado por Ch. Cahier para darle al licornio una suerte menos rigurosa. Es la propia mujer la que le pasa el lazo de servidumbre y lo lleva, cautivo, al palacio del rey[3] (Fig. V).

También se crearon extrañas fantasías respecto de las asombrosas virtudes del cuerno de licornio. Se superaron las imaginaciones que repite Ctesias: como él se consideró que la absorción de limadura de cuerno de licornio, o su simple aplicación a las heridas, era un remedio insuperable contra los venenos de los más peligrosos reptiles, contra la rabia, contra la peste, la epilepsia, la gangrena, etc... los recipientes tallados en esta defensa preservaban de múltiples males y hacían ineficaces los peores venenos, por eso a menudo los encontramos mencionados, ricamente ornados en los inventarios de reyes y príncipes:

Del *Inventario de los duques de Borgoña*, en el siglo XV:

«Un aguamanil de licornio guarnecido de oro y con varias piedras pequeñas alrededor...[4]

«Un cubilete de licornio guarnecido de oro...[5]

«Un aguamanil, todo de licornio, guarnecido de oro, esmaltado de C C pares de pensamientos debajo, con las armas de Borgoña...»[6]

En el *Inventario del emperador Carlos Quinto*, también se mencionaban dos cubiletes de licornio, ricamente montados y decorados con diamantes y piedras preciosas. Y todos esos *inventarios* comprenden un gran número de recipientes diversos de los que se dice que contienen fragmentos de defensa de licornio[7].

De hecho, esta rareza, esta panacea casi universal, era tan sólo la defensa barrenada de un cetáceo de la familia de los delfines, el *Narval monóceros*, que vive en los mares de Europa y Asia; lo cual explica que casi todas las representaciones del licornio llevan cuernos «que son retorcidos y en forma de tornillo, como es el caso del de Saint Denis, que consideramos que es el mayor de los que se han visto. No hay hombre, por alto que sea, que no tenga dificultad en alcanzar a tocar la punta, pues tiene siete pies largos de alto», nos dice el docto Jehan Belon[8]. La Colombière[9] nos da su tamaño preciso: seis pies y medio y una pulgada (2 m. 20). Aunque se redujese a esas amables dimensiones, hubiese sido un apéndice bien molesto para un cuadrúpedo del tamaño del ciervo. Así vemos sin sorpresa que la empuñadura de la espada del emperador Maximiliano de Austria, llamada «la espada de Licornio» es de defensa de narval[10].

1. BRUNETTO LATINI, *Li Livres dou Trésor*, L. I, P. V, CCI.
2. Véase la magnífica escultura del portal gótico de la catedral de Lyon.
3. Cf. Ch. CAHIER, *Nouveaux Mélanges archéologiques*, 1874, p. 132.
4. *Inventaire des Ducs de Bourgogne*, nº 2359.
5. *Ibid.*, nº 2361.
6. *Ibid.*, nº 5292.
7. Cf. Léon DE LABORDE, *Glossaire français du Moyen-âge*, pp. 359 a 365.
8. J. BELON, *Observations de plusieurs singularités et choses mémorables...* (1555).
9. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, p. 275 (1669).
10. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*. 1875, p. 215.

La defensa de narval, llamada cuerno de licornio, del antiguo tesoro de la abadía de Saint Denis, de la que acabamos de hablar, se encuentra hoy en el museo de Cluny, en París. Parece ser un largo cirio pascual retorcido, de cera pálida (Fig. X).

Todas estas imaginaciones y toda esta farmacopea tuvieron auge sobre todo en Europa entre el siglo XII y el XVI, pues hubo que esperar a la escuela de Ambroise Paré para ver poner seriamente en duda las virtudes mirríficas del cuerno de licornio[1].

Pero la imaginación de los hombres había atribuido al licornio ficciones maravillosas y propiedades sin par durante demasiado tiempo y con demasiada abundancia para que no cayesen en su impronta los místicos y los poetas. «Se comprenden fácilmente, dice el erudito profesor Hippeau, los motivos que hicieron frecuente su empleo en la iconografía cristiana»; y por otra parte, agrega: «Bestiarios Divinos o Bestiarios de Amor, se hubieran cuidado mucho de no adornar con su presencia sus relatos[2].»

Los primeros, tras el antiguo *Physiologus*, consagraron el noble animal a la emblemática de nuestro Señor Jesucristo, y los segundos lo compararon con ese otro señor doloroso, el humilde y pobre corazón del hombre.

III. EL SENTIDO CRÍSTICO DEL LICORNIO EMBLEMÁTICO

Para los autores de los antiguos Bestiarios, la antigua leyenda del licornio, de la mujer virgen y el cazador fue un tema eminentemente apropiado para representar la Encarnación y el sacrificio redentor del Hijo de Dios.

El licornio, pues, se convirtió en imagen emblemática de Jesús, que mediante su nacimiento corporal descendió en el seno de la humanidad, representada por la mujer virgen de la leyenda, y el cazador era la imagen del pueblo judío, que traicioneramente dio muerte al Salvador[3]. Esa es la exposición de Honorio de Autun, muerto en 1140, que además, como numerosos autores de la Edad Media, ve una doble imagen de la Humanidad y de la Virgen María en la Mujer pura de la leyenda[4]. Otros señalan la complicidad de esta última y el cazador y destacan este papel de la humanidad que causa con traición la muerte de su Salvador. Del tema antiguo, cada uno de esos viejos simbolistas saca lo mejor que puede «el maná de edificación» y la alabanza de Cristo Redentor. Escuchemos a Guillermo de Normandía:

«Ihésus-Crist, nostre Sauveor
C'est l'Unicorne espiritel,
Qui en la Virge prist ostel,
Qui est tant de grand dignité;
En ceste prist humanité
Par quei au munde s'aparut;

Son peuple mie nel quenut[5]
Des Jeves einceis l'espièrent
Tant qu'il le pristrent et lièrent,
Devant Pilatre le menèrent,
Et ilec à mort le dampnèrent».

Jesucristo nuestro Salvador
Es el Licornio espiritual,
Que en la Virgen hizo su morada,
Él, que es de tan alta dignidad;
En ella tomó su humanidad
Mediante la cual se manifestó al mundo;

Su pueblo no lo reconoció [5]
Los judíos, en vez de ello, lo espiaron
Y finalmente lo prendieron y lo ataron,
Ante Pilatos lo llevaron,
Y en seguida a muerte lo condenaron.

1. Cf. Ambroise PARÉ, *Œuvres*, ed. del siglo XVII. Libro XXI ("Des Venins"), pp. 792 a 797.
2. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 128.
3. Cf. Émile MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 56.
4. Cf. HONORIO DE AUTUN, *Sermo de Nativit. et de Annonciat.*
5. Alusión al pasaje del *Evangelio* de San Juan (I, 10-11): «El mundo fue hecho por él, y el mundo no lo conoció; vino a su casa, y los suyos no lo recibieron».

El Bestiario medieval citado por de Caumont prosigue así el pasaje que he reproducido más arriba, en el que se cuenta la leyenda del licornio:

«Enseguida así nuestro Señor Jesucristo descendió en la Virgen doncella María. Y por la carne que revistió por nosotros, lo prendieron los judíos y lo llevaron ante Pilatos, y lo presentaron a Herodes y fue crucificado en la santa Cruz... Él mismo dice en el Salmo: mi cuerno es así ensalzado como el unicornio[1]»

Como se ve, en estos dos textos antiguos el licornio es el emblema del Salvador; la doncella es la imagen de María, de la que Robert de Boron, continuador de Chrestien de Troyes en el siglo XII, había dicho ya que Jesucristo, al descender a la tierra, «tomó sombra» en ella por amor por nosotros[2]; y los cazadores representan el pueblo judío.

San Juan Crisóstomo, en los últimos años del siglo IV, formuló otro tema simbólico según el cual «los licornios son los justos, y por encima de todos Jesucristo, que combate contra sus adversarios con su cruz como con un cuerno; este cuerno es aquel en el que descansa nuestra confianza[3]».

Huelga decir que al ficticio cuerno del licornio se le atribuyen todas las características simbólicas que anteriormente se han expuesto al hablar del cuerno frontal de los animales[4]; con todo, el tema de San Juan Crisóstomo no lo tuvieron en cuenta los simbolistas de la Edad Media. Una de las principales características simbólicas así atribuidas al Cuerno emblemático fue el de representar la fuerza divina: la simbología cristiana del medievo reservó el cuerno del licornio para simbolizar la fuerza, el poder generoso del Salvador, en cuya boca se pusieron, dirigidas a su Padre, las palabras de David: *Et exaltabitur sicut unicornis cornu meum*, «Exaltarás mi cuerno (mi fuerza) como el del unicornio»[5].

Evoquemos igualmente aquí otro aspecto del simbolismo crístico y marial del licornio: en *Parnassus*, boletín del «College Art Association of America», E.-C. Marquand hace observar con gran razón que en los tapices llamados «del Licornio», del siglo XV, siempre hay un árbol central, que se asimila al Arbol de la Vida, cuya significación «axial» concuerda con la del cuerno único[6].

En realidad, en los motivos artísticos relacionados con el licornio, la presencia de ese árbol central es mucho más antigua que los tapices del siglo XV. Lo encontramos, por ejemplo, en la escultura de Estrasburgo representada más arriba (Fig. III) y en muchas otras. Cuando el árbol es único, en las obras de arte que pertenecen a la simbología cristiana, posee la mayoría de las veces ese significado de eje del mundo que es uno de los aspectos de Cristo; y es siempre el caso cuando se trata del «Arbol crucial» cuyo tronco o cuyas ramas evocan la forma de la cruz, como lo encontramos a menudo en el arte de las catacumbas de Roma.

Por otra parte, a propósito del citado artículo de *Parnassus*, René Guénon hace observar que, si se evoca a este respecto el *Jam redit et Virgo* de Virgilio, puede vislumbrarse en la conexión del licornio y la virgen un alcance muy distinto de los que le dan las interpretaciones habituales[1]. Es posible, en efecto, que algunos maestros del medievo hayan llevado hasta ese punto el simbolismo del licornio, pero desde luego les estaba reservado únicamente a muy pocos el alcanzar esa profundidad de interpretación.

1. Cf. DE CAUMONT, *Bulletin monumental*, T. XXI (1816), p. 385.
2. Cf. Philéas LEBESGUE, *Marie de France*. Six Lais d'amour, p. 33.
3. San JUAN CRISÓSTOMO, *In Psalm.* XCI. Ed. Montfaucon, T. VII, p. 778.
4. Véase más arriba, capítulo XXIX.
5. DAVID, *Salmos*, XCI. 11(Vulgata).
6. *Parnassus*, oct. 1938.

IV. EL LICORNIO, EMBLEMA DE LA PUREZA DE CRISTO

La antigua ficción lo quiere así: el licornio no es atraído más que por la mujer virgen, y no se confía más que a ella sola. Hemos visto que el *Traicté des Propriétez des Bestes* asegura que si el licornio es engañado sobre la integridad de la mujer percibida de lejos y que al acercarse lo decepciona, mata implacablemente a la falsa virgen.

Este privilegio, atribuido al licornio, de representar la pureza parece venirle del antiquísimo Oriente, pues entre los antiguos persas «simbolizaba los animales puros[2]»

«No sólo, agrega Dom Leclercq, el licornio es el símbolo de la pureza, sino que también es un emblema de Cristo, puro entre los puros[3].» Lo cual explica que un cartucho italiano del siglo XV que lleva la cifra del Salvador, IHS, esté sostenido por dos licornios coronados.

En la misma época, en los «Triunfos» místicos, unos licornios tiran del carro de la Castidad[4]. Más antiguamente, a causa de sus lazos con la idea de virginidad, algunos autores sagrados como San Buenaventura en el siglo XIII hicieron que el licornio simbolizase la Virgen, madre del Salvador, la «Toda Santa» de los bizantinos[5].

V. EL ÁNGEL MONTERO EN EL SIMBOLISMO CRÍSTICO DEL LICORNIO

En el último período de la Edad Media, la representación simbólica de la Encarnación de Cristo mediante la leyenda del licornio conoció una variante que nos ha sido conservada por unos interesantísimos documentos artísticos.

Leemos en una obra inglesa esta cita francesa: «Como se sabe, en el siglo XVI (y más antiguamente) el misterio de la Encarnación solía representarse con una alegoría concebida como sigue: un licornio que se refugia en el seno de una virgen pura, cuatro lebreles que lo acosan con rápida carrera, un montero alado que toca la trompeta. La ciencia de la zoología mística de la época ayuda a encontrar la explicación: el fabuloso animal cuyo único cuerno no hería más que para purgar de todo veneno el lugar del cuerpo que había tocado representaba a Jesucristo, médico y salvador de las almas. Se daba a los cuatro lebreles los nombres de *Misericordia, Veritas, Justitia* y *Pax*, las cuatro razones que impulsaron al Verbo eterno a salir de su reposo; pero como era precisamente mediante la Virgen María como había querido des-

1. René GUENON, *Études Traditionnelles*, dic. 1938, p. 464.
2. Cf. CREUZER, *Religions de l'Antiquité*. Traducción de Guigniaut. T. I, p. 340.
3. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. XCIV-XCV.
4. Véase Franc. FILELFO, PETRARCA. Francesco CANZONIERE; *Canzoniere*. Ed. Codeça, 1493; – y Prince D'ESSLING, en *Livres à figures vénitiennes*, T. I.
5. San BUENAVENTURA, *Sermo IV. In Nativitate, Domini*. – HONORIO DE AUTUN, *Sermo de Nativit. et de Annonciat.*

cender entre los hombres y ponerse en poder de ellos, creyeron que no podían hacer nada mejor que elegir en la fábula el hecho de una doncella que era la única que podía servir de trampa al licornio atrayéndolo por el encanto y el perfume de su seno virginal que ella le ofrecía; finalmente, el ángel Gabriel que colabora en el misterio era muy reconocible en los rasgos del montero alado que lanza a los lebreles y hace sonar la trompeta...[1]».

Fig. VI.- La persecución del Licornio por parte de un ángel montero. – Disco de cobre de comienzos del siglo XVI.

Los nombres de los sabuesos místicos varían; son a veces la *misericordia* y el *amor* de Cristo por los hombres, su espíritu de *justicia* y de *obediencia*, con respecto a su Padre, y en una estampa de la Biblioteca Nacional de París, ejecutada en 1440, los perros llevan los siguientes nombres: *Castitas, Veritas, Humilitas* [2]. En un medallón de cobre del siglo XVI, reproducido por Cloquet, los perros no van acompañados de sus nombres (Fig. VI).

El conde Grimouard de Saint-Laurent cita el cuadro de la antigua cofradía de Amiens que representa también al arcángel montero y sus perros[3]. Un bellísimo bordado de Saint- Martin de Ober-Lahnstein[1], y unas notables sabanillas de Tournay[2]; una viñeta alemana de 1505 que reproduce el jesuita Ch. Cahier[3] llevan representaciones de la misma persecución angélica del licornio.

1. *A descriptive catalogue of early prints in the British Museum*, p. 127.
2. Bibliothèque Nationale de Paris. – *Catalogue de l'Exposition du Moyen-âge*, 1926, p. 93, nº 130.
3. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art Chrétien*, T. III, p. 148.

VI. EL SIMBOLISMO PROFANO DEL LICORNIO

Varios estudiosos cristianos, y más particularmente Hippeau[4], han preferido no silenciar el significado moral, pero del todo humano que los *Bestiarios de Amor*, contemporáneos de los *Bestiarios divinos*, atribuían a la antigua leyenda del licornio entregado a los cazadores por la doncella.

Quisieron ver en él el emblema del hombre que, prendado de amor leal por una mujer, tiene fe en ella, se confía a ella, y se ve defraudado y traicionado por ella. Richard de Fournival, entre otros, en su Bestiario de Amor en el siglo XII[5], y Teobaldo, conde de Champaña y rey de Navarra, que vio florecer la juventud de San Luis rey, nos dicen, en un lenguaje de un patetismo impresionante, ese cruel desastre del amor humano.

Teobaldo de Champaña, dolorosamente tocado por haber visto derrumbarse las esperanzas que se le habían dado, canta su sufrimiento en estos términos:

«Como el unicornio soy,
Que se pierde deslumbrado
Cuando a la doncella va mirando,
De tan prendado que está de su amiga;
Pasmado yace en su regazo
Entonces lo matan a traición...
Y a mí me han hecho una cosa parecida
Amor y mi Dama, por ver;
¡Mi corazón ya no puede recuperarse...![6]»

Por otra parte, la piedad de la Edad Media nunca fue despiadada con estas quejas del corazón «afligido por la gran angustia»; nuestros santos de hoy en día no son los primeros en inclinarse, para curar sus grietas, sobre la pobre arcilla con la que Dios nos ha formado.

Durante toda la Edad Media, «nuestros cancioneros y nuestros romanceros a menudo compararon el licornio con el caballero domado por el Amor y por la Dama[7]».

VII. EL LICORNIO EN LA HERÁLDICA NOBILIARIA

El licornio fue una de las figuras favoritas del arte heráldico de la Edad Media: lo vemos entonces coronando numerosas cimeras de casco, figurando en muchos escuditos y sirviendo de «soporte» todavía a muchos más. Aparece en banderas, en sellos, en el ca-

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1888, fasc. I, pl. II.
2. Cf. L. Cloquet, *Élements d'iconographie chrétienne*, p. 352.
3. Ch, Cahier, *Caractéristiques des Saints*, p. 45.
4. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 128.
5. Cf. Paulin Paris, "Notice sur la vie et les ouvrages de Robert de Fournival", *Bibliothèque de l'École des Chartres*, T. II, p. 32.
6. Thibault de Champagne, *Poésies du roi de Navarre*, T. II, p. 70.
7. J. Bédier y P. Hazard, *Histoire de la Littérature française illustrée*, Prt. I. Ed. Larousse, p. 44.

balleresco decorado de los torneos y en el de las «cortes de Amor», en los «Palinods» o «Puys» de las grandes regiones francesas, Artois, Normandía y otras.

En estas diversas aplicaciones, siempre significaba el fiel apego a la pureza de vida, el huir del vicio, y también la atracción por las cosas bellas y delicadas. Este último significado se basa en que los antiguos pretendían que al licornio «únicamente le gustaban los buenos olores[1]».

Reconozcamos que en verdad, durante aquellos siglos del medievo, los *Bestiarios* fueron una de las fuentes en las que el arte heráldico tomaba muy a menudo sus inspiraciones; recordemos, por otra parte, que estos libros se encontraban entonces en todos los castillos, las abadías, las universidades; que los escritores religiosos, los predicadores y los maestros artesanos los citaban cotidianamente, y que numerosas corporaciones de artesanos se inspiraban en sus obras decorativas; consideremos finalmente que estos libros presentaban al licornio como uno de los emblemas del Salvador, y veremos que era imposible que algunos caballeros y prelados no lo empleasen a menudo en este sentido en sus escudos de armas.

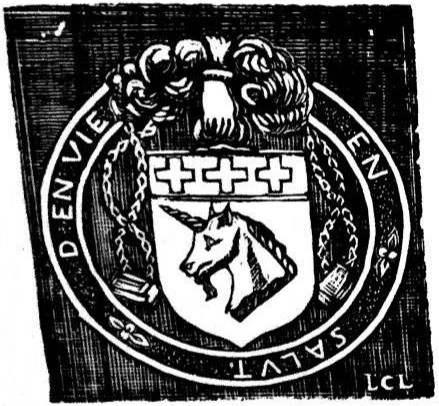


Fig. VII.- Armas de los Duval, *Seigneurs de Mondrainville*, siglo XVI.

Las armas de los Duval de Mondrainville son «de plata con la cabeza de licornio de gules, con jefe de sinople cargado de tres crucetas de oro. Divisa: EN VIDA SALVADO (Fig. VII)[2]. Vemos en ellas, pues, encima del protomeo del licornio una cruceta entre otras dos crucetas, evocación de las tres cruces del Calvario del mismo tipo que la del escudo de los barones de Uriage, en el que hay tres T (tau) sobre el Buey-Cristo[3]; y la divisa expresa, para más allá de la vida una esperanza de salvación que no puede realizarse más que mediante el mérito de la Sangre redentora ofrecida sobre el Calvario.

El licornio de los Duval es «de gules», o sea rojo sobre campo de plata; el rojo es el color heráldico de las víctimas sangrientas.

El escudo de la familia de Chabanne lleva *«de gules con licornio de plata»*. Es su color corriente en los escudos de armas y en las representaciones de su leyenda.

1. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, (1669), p. 275.
2. Cf. *Bulletin monumental*, T. XII (1846), p. 117.
3. Cf. Vulson de la Colombière, *Op. cit.* p. 294 y pl. p. 297, nº 169.

La noble familia Cassard, en el Delfinado, un miembro de la cual fue cardenal en el siglo XVI, lleva *azur con licornio pasante de plata* [1] (Fig. VIII).

VIII. EL RINOCERONTE, ANTÍTESIS DEL LICORNIO

Tras haber sido tal vez el prototipo natural del licornio en la realidad, el rinoceronte se convirtió en su antítesis en la emblemática cristiana. Es el rinoceronte lo que parece describir Job con el nombre de Behemoth, el monstruo maligno, hermano de Leviatán, que vive de hierba como el toro, que lleva ante sí su espada y vive oculto «en los lotos de las ciénagas y bajo los sauces de los torrentes[2]» (Fig. IX).

Fig. VIII.- El Licornio en el escudo de los Cassard (Delfinado). Siglo XV.

Al contrario que el licornio, que decían que buscaba los perfumes y las cosas puras, el rinoceronte se revuelca en la turba fétida y el cieno corrupto de las tierras pantanosas: significa mancha allí donde el licornio significa pureza. Su cuerno se interpretó como uno de los emblemas del demonio del Orgullo[3].

Fig. IX.- El rinoceronte, bronce antiguo de Novo-Tekerkask (tamaño real). Cf. Ch. de Linas, "Origines de l'orfèvrerie cloisonnée", *Rev. de l'Arch. chrét.*, T. XXV, p. 427.

Digamos no obstante en su favor que algunos místicos antiguos lo consideraron imagen de la fuerza de la cólera de Dios[4] a causa de la espantosa vehemencia de sus irritaciones.

Fig. X.- El «cuerno de licornio» de los antiguos; en realidad era una defensa de narval. Según un grabado de la primera mitad del siglo XIX.

1. Cf. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, (1669), p. 276.
2. *Libro de Job*, L. X, 15-24.
3. F. d'Ayzac, "Le Taureau". Glosa del Mss. 501.6829 de la Bibliothèque Nationale de Paris, *Revue de l'Art chrétien*, T. XXV, 1880, p. 15.
4. Cf. Cloquet, *Elements d'Iconographie chrétienne*, p. 336.

CAPÍTULO CUARENTA Y OCHO

EL PIRASOIPI

LICORNIO DE CUERNO DOBLE

Algunas traducciones antiguas más o menos literales de ciertos textos bíblicos atribuyen al unicornio varios cuernos. Así, en la Vulgata, el Salmo XXI (XXII del texto hebreo[1]), versículo 22, se expresa así: *liberame de ore leonis, et a CORNIBUS unicornium humilitatem meam*, «líbrame (Señor) de la boca del león, y preserva mi debilidad *de los cuernos* del unicornio». Este es el texto de la traducción de San Jerónimo al griego a partir del original hebreo y pasado luego al latín; la liturgia latina lo hizo entrar en el oficio del domingo de Ramos[2].

Fig. 1 - La cabeza del Pirasoipi. Cf. Ambroise PARÉ, *Op. cit.*

Ante este enunciado, que contiene una contradicción, nuestros antiguos simbolistas quedaron primero desconcertados, y luego salieron alegremente del apuro imaginando una variedad de licornio, tan privilegiado como el otro, y cuya frente se suponía armada de una defensa que, desde la base, se bifurcaba en dos largas puntas gemelas.

Como si fuese un ser real, y apoyándose en las palabras de los viajeros de su siglo, que pretendían haber visto «en país extraño» ese singular animal que denominaban Pirasoipi, el ilustre Ambroise Paré habla de él con toda seriedad, atribuyéndole por patria «Arabia, en las cercanías del Mar Rojo». Le reconoce a su cuerno doble las mismas propiedades que al del licornio corriente: los salvajes, dice, se sirven de ese cuerno «cuando son heridos o mordidos por animales que llevan veneno; los ponen en el agua por espacio de seis o siete horas y luego hacen beber esa agua al paciente[3]».

Da del pirasoipi una imagen, de la que sólo reproduzco la cabeza, y que está tomada del viajero André Thévet[4]. ¡Puede descansar tranquilo! (Fig. I).

En una palabra: el simbolismo del pirasoipi es el mismo que el del licornio corriente; lo único que hace es poner a este último de acuerdo con la traducción latina del Salmo XXI.

1. C. CRAMPON, *La Sainte Bible*, p. 683.
2. *Breviario romano* (Oficio del Domingo de Ramos. Introito de la Misa).
3. Ambroise PARÉ, *Œuvres*, Lib. XXI, c. LVI, *Des Venins et picqueures des bestes venimeuses*, p. 302.
4. André THEVET, *Cosmogonie du Levant* (1554).

CAPÍTULO CUARENTA Y NUEVE

EL CANFUR

EL CANFUR O LICORNIO ANFIBIO

El propio Ambroise Paré, que tan buena acogida dio a la fauna imaginaria, reproduce, también siguiendo a Thévet, la fabulosa imagen del licornio anfibio que parece ser que vivía en Etiopía. Parece que lo llamaban Chanfur o Canfur en la isla Moluca...

«Este animal es del tamaño de una cierva y tiene un cuerno en la frente; tiene dos patas como las de una oca, que le sirven para nadar, y las otras dos patas delanteras como las de un ciervo o una cierva... Algunos están persuadidos de que es una especie de licornio, y que su cuerno es muy rico y excelente contra los venenos[1]».

¿No parece que este licornio anfibio desciende por vía directa de aquellos asnos salvajes y cornudos que, en la imaginación de los antiguos de los que Filostrato se hace eco con agrado, habitaban los cenagales y atravesaban el río Fasis? El cuerno de estos onagros, tomado preventivamente y como remedio, sigue diciendo Filostrato, es eficaz contra todo tipo de enfermedades[2].

Contrariamente al león marino, al dragón marino y al toro marino, que en el simbolismo de la Europa medieval son «animales del infierno», el licornio marino y el licornio anfibio no son objeto de ningún anatema: son seres ficticios, apacibles y dulces, que llevan un remedio supremo contra el veneno de los reptiles.

Ambroise Paré termina lo que dice del Canfur con estas palabras: «Por el renombre de las virtudes que se atribuyen al licornio, todos se complacen en darle el nombre de licornio». ¡Feliz Canfur!

En las artes figurativas, sin embargo, se lo distingue del licornio por los dos pies palmeados posteriores y por su cabeza, que nada tiene de caballo (Fig. I); pero en la emblemática, su simbolismo es el mismo que el del licornio corriente.

1. Ambroise PARÉ, *Œuvres*, Lib. XXI, cap. LVI, *Des Venins et picqueures des bestes venimeuses*.
2. FILOSTRATO, *Vida de los Sofistas. – Apolonio de Tiana*, L. III, 1.

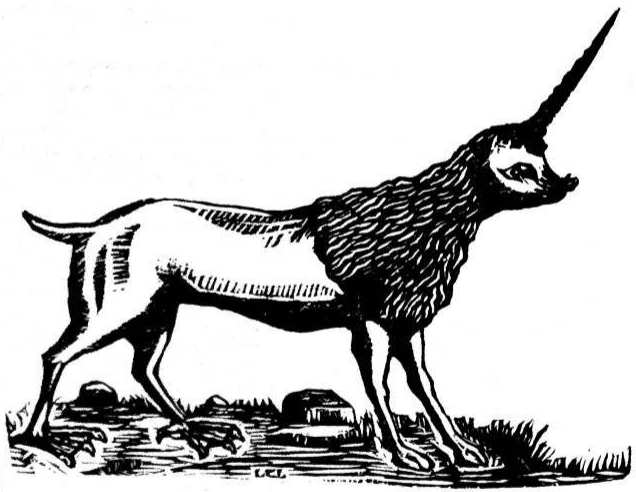


Fig. 1.- El Canfur. Véase Ambroise PARÉ, *Op. cit.*

CAPÍTULO CINCUENTA

EL CENTAURO

I. EL CENTAURO ENTRE LOS ANTIGUOS

Según la mayoría de los autores, parece ser que el ser fabuloso compuesto de busto de hombre y cuerpo de caballo nació en la imaginación de los poetas y en las manos de los artistas de la Grecia antigua, que lo hacen originario de los montes de Tesalia. Los centauros, decían los antiguos, constituían todo un pueblo que vivía allí entre los macizos de Pelión y Osa, donde se supone que los exterminaron los lapitas, enemigos suyos[1].

El centauro representado en la tabla egipcia de basalto del Museo de Bolonia, sin embargo, permite preguntarse si este mito no lo tomó Grecia del arte, más antiguo, de Egipto.

Independientemente de la fábula griega que establece una nación de centauros al pie del monte Pelión, parece cierto que, tomado aisladamente, el centauro fue entre los antiguos un símbolo que ponía al servicio del hombre, ser inteligente, las principales cualidades de las que es emblema el caballo, sobre todo la fuerza y la celeridad. Esta concepción se ha visto reforzada por las piezas de arte etrusco que no se contentan con mostrarnos hipocentauros, sino que nos presentan también centauros ciervo[2], todavía más rápidos que los primeros, y centauros perro[3], imágenes, según se cree, del siervo diligente y entregado (Fig. I y II).

Fig. I.- Centauro-Ciervo. – Bronce etrusco.

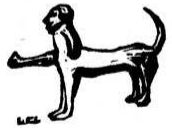


Fig. II.- Centauro-perro. Bronce etrusco.

Los bronces de este arte etrusco suelen representar el extraño mito del centauro con un cuerpo de hombre completo y no tan sólo un busto, pero con cuartos traseros de cuadrúpedo. Tal es el caso del centauro ciervo y del centauro perro que acabo de indicar. Los propios griegos adoptaron a veces esta singularidad, como se ve en el célebre cofrecillo de Cípselo.

1. HOMERO, *Odisea*, XVI. – *Ilíada*, I y II. – VIRGILIO, *Eneida*, VIII, 293. – OVIDIO, *Metamorfosis*, XV.
2. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol II, p. 692.
3. *Ibid.*, T. III, p. 285, nº 4.

El centauro aparece también en su forma corriente en sus monedas, por ejemplo en las de su colonia de la Tarraconense[1]. En los estáteros de oro de los galos del Poitou (los pictones), el centauro se convirtió en el caballo androcéfalo en el que el elemento humano queda reducido únicamente a la cabeza humana; parece simbolizar la actividad inteligente de la nación, y tal vez también una concepción druídica más elevada, y su parte de caballo conservaba sin duda el carácter de animal de luz que hemos reconocido en el simbolismo del caballo[2], pues en estas monedas el caballo androcéfalo es el reverso de la cabeza de Belenos, el dios de la Luz[3] (Fig. III y IV).

Fig. III y IV.- Estátero de oro de los galos pictones (Colección del autor).

Si bien el centauro simbolizaba en el mundo antiguo las preciosas cualidades de actividad, de celeridad y de fuerza puestas al servicio de la inteligencia consciente del hombre, la mayoría de las veces significaba sobre todo esas mismas cualidades al servicio de las bajas pasiones humanas, del orgullo representado por la cabeza del hombre, de la lujuria representada por su busto, de la concupiscencia representada por sus manos. Y en varios paganismos, los centauros fueron considerados genios, «daimones» secundarios del mundo inferior; sólo uno, Quirón, su rey, pudo escapar, como veremos más adelante, de tan poco estimable reputación.

Finalmente, sobre todo en las concepciones griegas, los centauros tuvieron entre los antiguos otros significados más elevados: en los monumentos de uso funerario, por ejemplo, solían aparecer como montura de Psique; y en otros lugares se elevan por encima de las nubes, llevando almas hacia la morada de los Justos[4].

Por el mero hecho de este papel secundario de psicagogo, de conductor de almas humanas hacia las regiones divinas y dichosas, el centauro podía aspirar a ocupar un lugar de importancia entre la fauna emblemática del Salvador de los hombres desde el momento de formación de la simbología cristiana.

II. EL CENTAURO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA; EL CENTAURO QUIRÓN

A causa sin duda de la mala consideración que pesaba sobre él, el centauro quedó excluido casi completamente del arte cristiano del primer milenio. Sin embargo, durante los primeros siglos del segundo milenio, algunos contemplativos se detuvieron ante la doble naturaleza del centauro, compuesto de dos partes que tomadas aisladamente están consideradas con simpatía por parte de la emblemática cristiana, para buscar en ellas, como en la figura completa de los demás mitos híbridos, una imagen alegórica de la doble naturaleza del Salvador. Cada una de estas dos partes, la humana y la equina, fueron elevadas por ellos en un grado en el sentido de que la parte humana del mito representó la Divinidad del Hombre Dios, a causa de un texto del Génesis: «Dios creó al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó[1]»; y la parte animal del centauro, su cuerpo de caballo, representó la Humanidad de Cristo, a causa de las cuatro patas que lo unen a la tierra, a la tierra que es el reino del hombre, y de donde viene el alimento de su cuerpo (Fig. V).

1. Cf. A. de Barthélemy, *Numismatique ancienne*. Album, pl. VIII, nº 262.
2. L. Charbonneau-Lassay, "Le Cheval", *Regnabit*, T. XIV, nº 9, février 1928, p. 145.
3. Cf. M. Lecointre-Dupont, *Essai sur les monnaies du Poitou*, p. 6.
4. Cf. P. Biardot, *Explication du symbolisme des terres cuites grecques à destination funéraire*, p. 43.

El centauro Quirón – A la depreciación casi general a que se vio sometido el mito del centauro, hubo con todo una excepción en favor del más célebre de los centauros griegos, Quirón. La mitología lo puso aparte y por encima de todos los demás; hizo de él un ser de rectitud e inteligencia, de sabiduría y bondad.

Hijo, en la ficción griega, de Cronos y Fílira, hermano del dios supremo del Olimpo, Zeus, fue amigo de Apolo Febo, y consejero suyo, escribía en el siglo II de nuestra era el apologista San Justino[2]; y amigo también de Heracles, de Asclepio y de Jasón. Se convirtió en preceptor, maestro respetado y amado de Aquiles, de los Dióscuros, de Palamedes y de Teseo; por último, a él acudirá el divino Dionisos para aprender la ciencia sagrada.

La escuela de Pitágoras hizo gran caso de estas cualidades de educador atribuidas al centauro Quirón; además sacó de ellas oportunos ejemplos y sanas lecciones; por eso vemos sin sorpresa al Maestro y a uno de sus más ilustres discípulos representados en la suntuosa decoración de la basílica pitagórica de la Puerta Mayor de Roma[3].

Fig. V.- El Hipocentauro con casco. Escultura de la Trinidad de Caen, siglo XII.

Píndaro nos asegura que al salir, con veinte años, de las manos de este maestro incomparable, sus alumnos podían asegurar que nunca habían hecho un acto ni dicho una palabra que fuesen reprensibles[4]. Píndaro escribía alrededor de quinientos años antes de nuestra era.

Dicen algunos que a veces Quirón tuvo a su cuidado a Eros, el pequeño malcriado... (Fig. VI).

Fig. VI.- El Centauro Quirón llevando a Eros. – Mármol antiguo reproducido por J. Trousset, *Nouveau Dict. encyclopédique*, T. I, p. 764.

Favorecido con dotes maravillosas, fue Quirón, sigue diciendo la fábula, quien enseñó a los hombres los secretos medicinales de las plantas, quien devolvió la vista al ciego Fénix, hijo de Amyntor[5], y resucitó al monarca tesalio Peleo. Quirón, nacido inmortal, quiso finalmente morir. Homero hace su elogio diciéndonos que «fue el único justo entre los titanes[6]» y explica con ello el culto del que fue objeto el buen centauro entre los magnesios de Tesalia.

Así se justifican las bellas obras del arte pagano que lo glorifican, como la bella pintura de la villa Item de Pompeya, que lo representa enseñando a Dionisos el ritual divino, y el cé-

1. *Génesis*, I, 27.
2. San Justino, *Apolog. pro Christian.* – *De Monarch.* VI
3. Cf. J. Carcopino, *La Basilique Pythagoricienne de la Porte-Majeure*, II, 126.
4. Cf. Píndaro, *Pyth.*, traducción de Puech. T. III, p. 45.
5. Propercio, L. II, c. I, 60.
6. Homero, *Iliada*, XI.

lebre fresco de Herculano en el que lo vemos con la lira de siete cuerdas, enseñando al joven Aquiles el arte de la melodía.

También en su caso, el arte cristiano del primer milenio hizo excepción a su rigor para con los centauros. Una gran bandeja de bronce del Museo del Cairo, del siglo VI de nuestra era, está adornado con varias escenas en las que se ve a Tetis confiar a Quirón al joven Aquiles, y más allá vemos a este último ejercitarse bajo la vigilancia de su maestro. Este bello objeto pertenece a un país y a una época en la que, dice Dom Leclercq, «los fieles no le hacían ascos a las leyendas antaño rechazadas y que se habían vuelto inofensivas[1]».

Tal vez esta opinión del erudito benedictino explica también la presencia, en una lámpara de Cartago, de ese carnero centauro que lleva la cruz y en el que es bien difícil no reconocer una imagen emblemática de Jesucristo[2].

Más tarde, los místicos de la Edad Media no miraron mal a Quirón como a los demás centauros. Al buen centauro, médico incomparable que inventa los remedios más eficaces, devuelve la vista a los ciegos y resucita a un muerto, no podían no relacionarlo con Aquel de quien una antigua inscripción cristiana de Siria, puesta en el camino de las Cruzadas, decía que «Él es el médico que cura todos los males[3]»; con Aquel que «pasó por la tierra haciendo el bien» y que decía de sí mismo, en apoyo de su obra: Mirad: «los ciegos ven, los cojos caminan recto, los leprosos son curados, los muertos, resucitados...[4]».

Los monjes, que en el silencio de los claustros se nutrían de los escritos de los antiguos que nos conservaron, conocían los libros de Homero, de Píndaro, de Ptolomeo, de Eurípides, de Propercio y de Platón, que repiten los elogios a Quirón; conocían los escritos de San Justino, y gracias a ellos se acordó su época de Quirón: unos vieron en él la figura casi profética del Cristo curador, los otros se detuvieron sobre todo ante el pedagogo incomparable, como el condestable de Francia Gaucher de Chastillon, que adoptó para su emblema personal la imagen de Quirón, con la divisa *Regis tutela futuri*[5], porque había recibido la misión de educar al joven rey Juan el Bueno, a quien al menos supo dar una elevadísima idea del espíritu, el coraje y la lealtad caballerescos. Siglo XIV.

Fig. VII.- El Hipocentauro luchando contra el Dracocentauro de la catedral de Estrasburgo, siglo XII.

Por la misma época, la medicina consagraba a Quirón una eficaz planta, la «centaurea», cuyo jugo, mezclado según los viejos grimorios herméticos con la sangre de una abubilla, y puesto en el aceite de una lámpara, procura visiones e inspiraciones maravillosas[6].

¿Es también un reflejo de la antigua ficción griega de Quirón elevando las almas de sus discípulos lo que hizo que en el arte de estas tierras el buen centauro fuese la montura de Psique, símbolo del alma humana[7]?

1. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. II, vol. II, col. 3.251.
2. Véase más arriba el capítulo XVII, fig. X.
3. *Armenian Arch. exp. to Syria*, nº 201.
4. San Mateo, *Evangelio*, XI, 5.
5. Cf. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, XLIV, p. 511.
6. Cf. du Roure de Paulin y C. de Gassicourt, *L'Herménique dans l'Art héraldique*, p. 89.
7. Cf. P. Biardot, *Explication du symbolisme des terres cuites grecques à destination funéraire*, p. 42.

¿Y cómo malinterpretar también ese hipocentauro al que hace invulnerable su escudo, y que en la muralla de la catedral de Estrasburgo lucha espada en mano contra el centauro dragonado que lo ataca con su lanza? (Fig. VII)[1].

III. EL CENTAURO Y LA CENTAURA, IMAGENES DEL MAL Y DE SATÁN

Los malos caracteres atribuidos al centauro por la Antigüedad lo convirtieron en un emblema completamente natural de las malas pasiones y de Satán, su animador. Orígenes, en el siglo II, comparaba el hombre vicioso con el centauro por la misma concepción que hizo del caballo y de la yegua emblemas de la lujuria[2]. San Basilio, en el siglo IV, hacía de él una imagen del demonio; y la vida copta de San Pablo el ermitaño cuenta que Satán se apareció en el desierto a San Antonio «en la forma del hipocentauro, medio hombre y medio caballo[3]».

En el mismo aspecto de imagen satánica, Giotto pintó el centauro en el fresco de Asís en el que representó el triunfo de San Francisco sobre las pasiones y sobre el infierno. Una miniatura de un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París, el *Roman de Fauvel*[4], nos muestra en forma de centauro y de centaura a Adán y Eva degradados de su dignidad primera, tras el pecado, y «convertidos en bestias[5]». Reproduzco junto a estas líneas un croquis somero de esta miniatura (Fig. VIII).

Fig. VIII.- Adán y Eva «convertidos en bestias»; de una miniatura medieval.

La «centicora» o la «centaurela», como la llamaban según sus distintas fechas de existencia nuestros viejos autores de tiempos de los capetos directos, era imagen de la mujer que, por excesiva curiosidad, acaba olvidando lo que debe a su dignidad; y creo que hay que relacionar esta idea con el recuerdo de Ociroe, la hija que, según Ovidio[6], una ninfa tuvo de Quirón, y que «fue demasiado curiosa de saber las cosas futuras que los dioses se han reservado[7]», y que, como castigo, perdió la mitad de la perfecta belleza femenina que había heredado de su madre y se convirtió, como su padre, en una hipocentaura.

La «centaurela», como la yegua de cara de mujer de nuestros escultores románicos del siglo XII[8], representó también a la mujer voluptuosa en general, y más particularmente a la seductora. En el simbolismo del amor profano y honesto, es la que atrae deslealmente y luego defrauda las esperanzas; sus manos de mujer hacen llamadas de amor, y sus patas de yegua rechazan y rompen irremediablemente. En este último aspecto, comparte el triste simbolismo de la virgen seductora, también pérfida, que

1. Cf. C. Cahier, "Du Bestiaire", *Nouveaux mélanges archéologiques*, 1874, p. 156.
2. Véase L. Charbonneau-Lassay, en *Regnabit*, T. XIV, nº 9, p. 151, y en esta misma obra, más arriba, capítulo XVII, fig. VIII.
3. Cf. L. Amelineau, "Histoire de Monastères de la Basse-Égypte", *Annales du Musée Guimet*, T. XXV, (1894), p. 4.
4. *Bibliothèque Nationale de Paris*, nº 267-6.812.
5. Véase también F. d'Ayzac, "Zoologie symbolique et monumentale", *Revue de l'Art chrétien*, T. XI (1867), p. 314.
6. Ovidio, *Metamorfosis*, L. II, 10.
7. *Ibid.*, traducción de Raynouard, *Les Métamorphoses d'Oviде*, ed. de 1670, p. 119.
8. Véase más arriba, capítulo XXVII, fig. VI.

atrae a ella al licornio y lo entrega a los cazadores. Según San Basilio, el *Physiologus* griego tiene razón al unir las centauras y las sirenas fascinadoras y engañosas[1] (Fig. IX y X).

Eco genial, aunque algo tardío, del simbolismo medieval en Italia, Dante pone en su infierno a todos los centauros, incluido Quirón[2]. No hace falta añadir que, en su inmortal obra maestra, los mitos simbólicos de los que habla el poeta no pretende interpretarlos siempre en perfecta concordancia con las opiniones tradicionales admitidas en su tiempo.

Fig. IX.- La Centaura. Escultura de la basílica de Saint-Denis (friso de las Vírgenes necias), siglo XII. – Cf. *Revue de l'Art chrétien*, T. XI, 1867.

Fig. X.- La Centaura de la abadía de Vézelay, siglo XII.

IV. LOS SILENOS

Los mitólogos oponen a veces, o reúnen, en un simbolismo bastante complejo a los centauros y los silenos de Anatolia de los que habla Pausanias[3]; malos genios caballares y parientes muy cercanos de los centauros.

De naturaleza mortal, decían, los silenos se sostenían en este mundo sobre dos patas de caballo; sus peludas orejas, su poblada cola y sus cascos eran los del caballo.

En los últimos siglos precristianos, los silenos de Anatolia fueron confundidos en Grecia con los demonios macho cabrío del Peloponeso y sintetizados en la figura del gran dios Sileno, risueño y abotargado, montado en un asno o en un odre, coronado de pámpanos y copa en mano. Relacionado primero con el culto de Dionisos, Sileno fue más tarde el exotérico emblema de la baja embriaguez.

El simbolismo cristiano no hizo entrar a los silenos en su fauna emblemática; sin embargo, en el arte románico de Occidente, algunas figuras parecen estar morfológicamente emparentadas con ellos, como los personajes de los grabados IX y X. Y ese es el motivo que me ha hecho incluir aquí esta simple mención a los silenos.

1. Émile Mâle, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 335. – L. Cloquet, *Elements d'iconographie chrétienne*, p. 344.
2. Dante, *La divina Comedia*. – *Infierno*, canto XII.
3. Pausanias, *La Elida*, 11, 24.

CAPÍTULO CINCUENTA Y UNO

EL CENTAURO SAGITARIO

I. LOS DIOSES SAGITARIOS

En el extraño entrelazarse de los cultos que antes de nuestra era cubrían las naciones de la Gentilidad desde Persépolis y las partes orientales del actual Afganistán hasta la Galia, hasta Erin, la actual y católica Irlanda, un himno universal clamaba al cielo con el mismo ardor de reconocimiento y de amor de todas las almas hermosas por el foco divino del que desciende a la tierra la Luz... luz solar de los días, luz lunar y estelar de las noches, luz del fuego terrestre, y también, en las inteligencias, luces espirituales y fuentes del Conocimiento.

Los dioses de luz, que siempre fueron al mismo tiempo dioses de amor y de belleza, han sido siempre los más amados y los mejor servidos. Y todos, o casi todos, fueron representados por la figura del arquero que lanza una flecha o por la del hoplita que arroja hábilmente un venablo.

Al dios Arquero lo vemos en los más antiguos monumentos de Caldea. En un sello de la colección del duque de Luynes, Marduk, el dios babilónico combate, según Delaporte[1], al monstruo Tiannat; esta lucha, en los orígenes del mundo, dice la mitología babilónica, aseguró el triunfo de los dioses buenos sobre las potencias de desorden.

Otro sello de la misma colección muestra al dios Oannes que con una flecha de su arco apunta a un león erguido[2].

Entre los asirios, el dios Sol era representado en la Rueda solar, con el arco en la mano[3] (Fig. I).

Los persas representaban al dios Ormuz con la figura de un arquero, a veces ecuestre (Fig. II), y en las monedas de los reyes aqueménidas lleva la corona en la cabeza.

En la India, Karna, hijo de una virgen y del Sol,

Fig. I.- El Arquero divino, dios solar asirio. De Layart, *Op. cit.*

1. Cf. L. Delaporte, "Les cylindres orientaux de la collection de Luynes", *Aréthuse*, XII, 1926, p. 97 (nº 3.15).
2. *Ibid.*, nº 322.
3. Layart, *Monument*, 1e série, pl. 21.

Fig. II.- El arquero ecuestre de Persia. Cf. F. SARRE, *L'Art de la Perse ancienne.*

cuyo mito se remonta como mínimo al siglo IV antes de nuestra era, cuando creció se convirtió en un poderoso arquero[1].

En Grecia, el Apolo Febo tenía por atributo el arco además de la lira. El texto de un himno encontrado en un templo de Delfos canta así la lucha de Febo Apolo contra el dragón: «Dios cuya lira es de oro, hijo de Zeus el Grande, diré como conquistaste el trípode profético guardado por el dragón cuando con tus flechas pusiste en fuga al monstruo de repliegues tortuosos[2]...»

Los artistas de la Grecia antigua, pues, representaron en forma de dos arqueros a Apolo y a su gemela Artemis porque les estaban consagrados el Sol y la Luna, y estos astros lanzan rayos a la tierra como flechas luminosas[3].

El arco, que el simbolismo antiguo puso así en manos de los dioses de la luz, es el jeroglífico de la fuerza, y la flecha es el de la rapidez. A causa de este simbolismo, y porque el cuerpo de caballo del centauro es igualmente emblema de la fuerza rápida, y también porque los fabulosos centauros de la Tesalia, decía la fábula, eran particularmente hábiles en el tiro con arco, desde muy pronto los griegos convirtieron al centauro sagitario en imagen emblemática de Apolo Febo bajo la advocación particular de Apolo Conservator[4].

Entre nosotros, el Belenos galo, dios de todas las luces, estaba considerado, como el dios Sol de Cerdeña, en forma de arquero[5].

1. P. SAINTYVES, *Le massacre des Innocents*, p. 30. – FRAZER, *Folklore in the old Testament*, II, 451.
2. Traducción de Reinach y Eichtal.
3. Cf. CORNUTUS, *Traité de la nature des dieux*, XXXII.
4. Cf. RENEL, *Revue de l'histoire des Religions*, (1903), p. 45.
5. Cf. A. J. REINACH, *Itanos et l'Inventio scuti*, III.

II. EL CENTAURO SAGITARIO EN LA SIMBOLOGÍA CRISTIANA

Los romanos, siguiendo a los griegos, mantuvieron para el centauro sagitario el sentido de emblema de Apolo asimilado a Sol, y sabemos que en la propia Roma, en tiempos de Constantino, Jesucristo sustituyó a este dios en los dos de sus aspectos que podían concordar con el dogma cristiano, y el arte se puso a menudo al servicio de aquella feliz sustitución. Mediante ese juego, el sagitario y el centauro sagitario entraron en la serie de emblemas personales de Cristo: ¿acaso los Libros sagrados, cuyos textos cantaba diariamente la Iglesia, no presentaban frecuentemente al Señor en la figura de un lanzador de saetas?

«Tensó su arco, dice Jeremías, y me puso como blanco para sus flechas. Hizo entrar en mis riñones los hijos de su aljaba[1].»

«Arqueo para mí a Judá como un arco, dice el Señor por boca de Zacarías, y en el arco pongo a Efraím. Aparecerá Yahveh, partirá su flecha como el relámpago[2].»

De David, estos textos que los comentaristas aplicaron al Cristo combatiente.

«Tensa su arco, y lanza al blanco sus flechas mortales, sus flechas ardientes[3].»

«Lanzó sus flechas y dispersó a sus adversarios; fulminó sus rayos y confundió a sus enemigos[4].»

«Sus flechas son agudas y terribles; y pueblos cayeron a sus pies[5].»

Es este Jesucristo vencedor que triunfa sobre sus enemigos y los de la Iglesia el que siempre fue reconocido en la enigmática imagen del centauro sagitario o del arquero[6]. Y ese simbolismo está autorizado por el *Apocalipsis*, que dice del divino caballero llevado por el caballo blanco: «El que lo montaba tenía un arco; le dieron una corona, y partió como vencedor para vencer[7].»

Fig. III.- El Cristo armado. De un manuscrito francés del siglo XII.

Una miniatura francesa del siglo XII, reproducida por J. Corbelet en *L'Art Chrétien*, no representa a Jehovah, dios de los combates, sino a Cristo nimbado con su cruz y sujetando las dos armas que dice el *Apocalipsis* que son suyas, la espada y el arco con sus flechas (Fig. III). Más antiguamente, hacia finales del siglo IV, una cristiana de Vermand (Aisne) llevaba en el dedo un soberbio anillo de oro que conservó en la tumba; el monograma de Cristo, X y P superpuestas, que decora el engaste está formado por un haz de flechas que recuerdan que el Salvador es el divino arquero que lanza sus saetas a todos los horizontes[8] (Fig. IV).

Fig. IV.- Monograma de un anillo de oro procedente de Vermand (Aisne). Siglo IV o V.

Más adelante examinaremos el simbolismo particular del Arco y de la Flecha.

1. JEREMÍAS, *Lamentaciones*, III, 12-13.
2. ZACARÍAS, *Profecía*, IX, 13-14.
3. DAVID, *Salmo* VII, 14.
4. *Ibid.*, *Salmo*, XVIII (Vulg. XVII), 15.
5. *Ibid.*, *Salmo* XXV (Vulgata XXIV), 15.
6. Cf. AUBER, *Histoire et théorie du Symbolisme religieux*, T. III, p. 464.
7. San JUAN, *Apocalipsis*, VI, 2.
8. M. DELOCHE, *Les anneaux des premiers siècles du Moyen-âge*, p. 150, nº CXXIX.

Los dioses arqueros suelen ser la mayoría de las veces seres inmóviles en las serenas iluminaciones de sus empíreos de los que parten las flechas de luz con las que acribillan el espacio. En el simbolismo cristiano, por el contrario, los sagitarios, humanos o centaurescos, siempre son perseguidores de almas. A menudo son el propio Cristo que combate el mal y sus agentes, o que se apodera de las almas. Sucede con ellos lo mismo que con los cazadores: el ser al que apuntan y el medio en el que se mueven son casi los únicos elementos que permiten saber «a qué espíritu» pertenecen.

Fig. V.- Escultura del claustro de Saint-Sernin de Toulouse. S. XII.

Las artes de la Edad Media suelen presentarnos imágenes de centauros sagitarios. Cuando los vemos dirigir sus flechas contra un monstruo de mala fama, como ocurre en una escultura del claustro de Saint Sernin, en Toulouse, en el que la flecha busca la frente de una harpía (Fig. V), podemos ver en él al Arquero divino, encarnado en la tierra en su doble naturaleza divina y humana, y combatiendo a Satán y sus agentes infernales. Si, por el contrario, la flecha amenaza a un animal inofensivo como un ciervo (Fig. VI), un corzo, un gamo o un ave no rapaz (Fig. VII), es entonces el divino perseguidor de las almas que, para su felicidad definitiva, quiere apoderarse de ellas aunque sea por el doloroso dardo del sufrimiento.

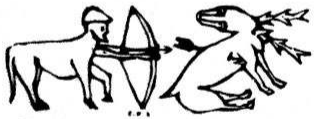


Fig. VI.- Escultura de Parize-le-Chastel (Nivernais). Siglo XII.

Pero cuando, bípedo o cuadrúpedo, el sagitario dirige su arco y su flecha hacia el cielo, es siempre emblema de Satán. Lo representan entonces con un cuerpo repulsivo, un rostro horrible y como si estuviese formado de blasfemia (Fig. VIII).

Son igualmente inquietantes, y no pueden tomarse en buen sentido, los centauros, sagitarios o no, que presentan particularidades cuyo exceso exagera todavía más su carácter monstruoso; como la sagitaria del claustro de Saint-Aubin de Angers, del siglo XII, que lleva un busto femenino sobre un cuerpo de cuadrúpedo masculino[1] (Fig. IX).

Fig. VII.- El Centauro sagitario. Escultura francesa del siglo XII.

1. Véase A. DE CAUMONT, *Abécédaire ou rudiment d'Archéologie*. Edición de 1851, p. 162.

San Francisco de Sales, con su estilo tan sabroso, presenta al Salvador como tirador de arco y caballero perfectos.

«El gran salmista, nos dice, hace este ruego al Salvador, como con una exclamación de gozo y de presagio de victoria. ¡Oh Señor! por tu belleza y tus favores, tensa tu arco, camina felizmente y monta a caballo; como si quisiera decir que con las flechas de su santo amor disparadas a los corazones humanos, se hacía dueño de los hombres, para manejarlos a su gusto como un caballo bien domado. ¡Oh, señor! eres el Caballero Regio que dirige con ambas manos los espíritus de tus fieles amantes, los lanzas a veces a toda brida, y corren con todas sus fuerzas a las empresas que les inspiras. Y luego, cuando te parece bien, los detienes en medio de su carrera, en lo más intenso del galope[1]».

Fig. VIII.- El diablo sagitario. Arte francés del siglo XII. De A. DE CAUMONT, *Op. cit.*

Fig. IX.- La sagitaria de Saint-Aubin de Angers, siglo XII.

Tanto si el sagitario divino atraviesa con sus flechas a sus enemigos y construye así su triunfo, como si hace llover con sus flechas la vida en la tierra o lanza sus dardos de amor al corazón de aquellos a los que ama, sus flechas, en expresión de Dante, se dirigen «siempre a un fin de gozo celestial[2]»; y estas palabras, para quien quiere explorarlas, unen una profundidad infinita y una elevación sin límites.

III. EL SAGITARIO Y LA VIDA

Hemos visto anteriormente que Jesucristo, con infinitamente mucha más razón que todos los mitos de los paganismos antiguos que no eran más que símbolos, fue invocado por la Iglesia como creador y como único Dios verdadero de la luz pura y verdadera; pues bien, la luz natural y su calor son en la tierra factores de vida. Por otra parte, entre los antiguos griegos, había un simbolismo que relacionaba el arco con la idea de vida, porque la palabra *bios*, que en su lengua significa «vida» cuando el acento tónico está situado en la letra i (bíos), toma el sentido de «arco» cuando lo lleva en la letra o (biós)[3]; y luego, además, los rayos de sol los comparaban a flechas de oro lanzadas por el astro a la tierra y que le daban a ésta el calor fecundante y formador de vida. El Cristo sagitario, pues, fue considera-

1. François DE SALES, Evesque de Genève, *Traicté de l'Amour de Dieu*. Edición de 1617, L. VII, p. 735.
2. DANTE, *La Divina Comedia, Paraíso*, capítulo I.
3. François DE SALES, Evesque de Genève, *Traicté de l'Amour de Dieu*. Edición de 1617, L. VII, p. 735.

Fig. X.- La letra hebraica «Caf».

do propulsor de la vida, de la vida que él mismo crea y con la que anima a todas las criaturas vivientes.

El hermetismo medieval, por lo demás, mantuvo este sentido del sagitario como símbolo de Jesús, y el del arco, su arma, de acuerdo en este último punto con la Cábala judía, que hace de la letra hebrea caf (Fig. X), el ideograma de la Fuerza impulsiva[1] porque la letra tiene forma de arco. Pues bien, la expansión de la fuerza, la fuerza en acción, no es más que la plena manifestación de la vida... Y Jesús dijo de sí mismo que Él es la Vida. También es la Fuerza en su plenitud, la Omnipotencia actuante.

IV. EL SAGITARIO EN LA ASTROLOGÍA

Fig. XI.- El sileno sagitario. Obra italiana. De Aspi, "Parlano gli Astri", *La Domenica del Corriere*, nº 19, maggio, 1931, p. 13.

Sólo una palabra sobre el sentido del sagitario en la astrología medieval porque concuerda en cierto modo con el del centauro psicagogo del que hemos hablado en el capítulo anterior[2] (Fig. XI).

La constelación de Sagitario (Fig. XII), cuyo signo convencional es la flecha[3] (Fig. XIII), rige el IXº mes del año astronómico que empieza el primer día de primavera; gobierna, pues, lo que la astrología denomina «la novena casa», que enmarca la novena parte de su tema anual y corresponde al mes de noviembre (Fig. XIV).

Fig. XII.- La constelación de Sagitario.

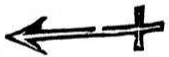


Fig. XIII.- El signo astronómico de Sagitario

Fig. XIV.- El jeroglífico astronómico del mes de noviembre, del *Grant Kalendrier des Bergiers*, Ed. de N. Le Rouge. Troyes, 1480.

1. Dante, *La Divina Comedia. Paraiso*, capítulo I.
2. *El Centauro*, 1.
3. Formada de una cruz cuya asta lleva un dardo.

Los antiguos astrólogos decían que la influencia astral de esta constelación de Sagitario, entre otros efectos, tenía el de alzar hacia Dios los pensamientos y los afectos de numerosos mortales: de modo que conducía los espíritus desde el plano material e inferior hacia las regiones superiores en las que reina el Eterno. Hablando de Sagitario, Argos se hacía eco de este dato astrológico al decir: «...otros, por el contrario, basándose en el hecho de que es el noveno signo del zodíaco, correspondiente a la novena casa del tema astrológico, casa de tendencias religiosas, han querido ver en él el símbolo de la inteligencia humana que se separa con esfuerzo de la materia y se evade de ella[1]». Se trata precisamente de una ascensión mental y espiritual, y Sagitario, que la promueve, toma precisamente el carácter de psicagogo, del que conduce el alma a Dios.

Ahora bien, para la astrología de la Edad Media, penetrada de espíritu cristiano, el Psicagogo por excelencia que inspira a todos los demás es Jesús, hijo de María, cuyo índice omnipotente hace evolucionar regularmente los astros y ordena a todos los bólidos y los meteoros unos itinerarios de los que no pueden apartarse.

Fig. XV.- Otro centauro-sagitario astronómico, del *Grant Kalendrier des Bergiers*.

1. Argos, en *Le Voile d'Isis*, T. XXXVI, nº 135, p. 138.

CAPÍTULO CINCUENTA Y DOS

EL GRIFO

I. EL MITO DEL GRIFO

Con el hipogrifo y el centauro hemos abordado los animales fabulosos y «biformes», como dice Dante, los animales híbridos venidos del fondo de los tiempos y que pasaron a representar la naturaleza y la excelencia del Cristo divino para la simbología cristiana, pero ésta se detuvo y se centró con especial complacencia en el grifo.

Algunos eruditos han creído que los grifos nacieron en el pensamiento de los maestros de aquella Asiria cuyos artistas fueron, durante los veinte siglos que antecedieron a nuestra era, tan prestigiosos animalistas, o bien en Caldea, en algún lugar cercano a Babilonia. Encontramos efectivamente al grifo en el arte antiguo de aquellas regiones. Lo reproduzco junto a estas líneas según un sello cilíndrico babilónico de piedra fina grabada en el que lo vemos alzarse contra el emblema del Arbol de la Vida sobre el que hay el Globo solar y la media Luna; un genio alado ataca al animal por detrás con una espada de filo curvado[1] (Fig. I).

Una antiquísima escultura caldea nos muestra a dos grifos que acosan a una gacela; tienen el aspecto, ya fijado, que desde entonces conservará el grifo hasta nuestros días[2] (Fig. II).

Fig. I.- El grifo en un sello cilíndrico babilónico. Según L. De la Porte, *Op. cit.*

Fig. II.- Friso de arte caldeo. Según G. Le Bon, *Op. cit.*

El dintel del portal del palacio real de Senaquerib, del siglo VII antes de Cristo, estaba decorado con dos grifos que bebían de una jarra que había entre los dos[3]. Los persas también conocieron, en una época todavía más lejana, el mito del grifo: doy aquí la bellísima cabeza de este animal encontrada a orillas del Arax, en Persépolis (Fig. III)[4].

1. Según L. Delaporte, "Cylindres orientaux", *Annales du Musée Guimet*, 1909, p. 88, pl. VIII, nº 114.
2. Cf. Gustave Le Bon, *Les premières Civilisations*, fig. 308, p. 596.
3. Cf. Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art*, T. II, p. 148.
4. Según Ch. de Linas, "Les origines de l'Orfèvrerie cloissonnée", *Revue de l'Art chrétien*, T. XXIII, p. 34.

Fig. III.- Cabeza de grifo de bronce. – Persépolis.

En el siglo V antes de nuestra era, el griego Ctesias, médico del rey de Persia Artajerjes, creía en la existencia, sin duda lejos de él, de grifos que describe como pájaros cuadrúpedos del tamaño de un lobo y cuerpo cubierto de plumas negras en la espalda y rojas en el pecho[1].

Nuestra Edad Media occidental diría más tarde que los grifos vivían realmente en la India, y los macrobianos de ese país, dice Honorio de Autun, están en guerra perpetua con ellos[2]: por eso en uno de los capiteles de Saint-Lazare de Autun aparece uno de esos macrobianos que, montado sobre un grifo, lo golpea con su maza[3].

El arte antiguo de la India, antes y al comienzo de nuestra era conoció ciertamente el grifo y se sirvió de su imagen[4], pero nada demuestra que asirios y caldeos hubiesen ido a buscarlo a la India. Algunos eruditos actuales piensan que Oriente tomó el mito del grifo de la más antigua Grecia, y que llegó a Asia a través del arte chipriota, que se supone que lo había recibido a su vez del arte micénico[5]. Sir Arthur Evans nos asegura que este tipo de animal híbrido, por lo que a Grecia se refiere, se remonta como mínimo al siglo XVI antes de Cristo[6].

Fig. IV.- El grifo en medio de las azucenas. – Palacio de Minos en Cnosos.

En Creta, en el redescubierto palacio del rey Minos, en Cnosos, a cada lado del trono hay grandes grifos que descansan en medio de azucenas, la flor emblemática de los soberanos cretenses[7] (Fig. IV).

El suelo de Grecia nos ha dado, por ejemplo en las excavaciones de Schliemann en Micenas, grifos de metal de aire muy arcaico[8] (Fig. V). Y vemos al grifo en bellas monedas griegas, por ejemplo las de Abdera[9], Cersonesa y Teas[10].

Fig. V.- Grifo de bronce. Arte micénico. Según Schliemann.

Plinio describe los «griphis» con su habitual riqueza de alusiones, y dice que son originarios del país de los escitas, o sea de la Rusia septentrional[11], mientras que Esquilo los sitúa en tierras de los etíopes[12]. Sus opiniones son muy parecidas.

1. Ctesias, *Indica*, XII. – Herodoto, III, 102. – Eliano, *Historia de los Animales*, IV, 27.
2. Honorio de Autun, *De imago mundi*, I, cap. XI.
3. Cf. Émile Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 326.
4. Véase, en el Museo Guimet de París, la sala Lénart.
5. Véase René Dussaud, "Le sarcophage peint de Hagia Triada", *Revue de l'Histoire des Religions*, 1908, p. 370.
6. A. Evans, *Académie des Inscriptions*, séance du 25 septembre 1925.
7. Cf. G. Glotz, *La civilisation égéenne*, p. 143, fig. 20, y Jean Charbonneaux, *L'Art Egéen, passim.*
8. Schliemann, *Mycènes*, p. 257.
9. Cf. J. de Foville, *Revue numismatique*, 1911, p. 293.
10. Cf. L. Ménard, *Histoire des Grecs*, T. I, pp. 199 y 269.
11. Plinio, *Historia Natural*, VII, 2. – XXXIII, 4-21.
12. Esquilo, *Prometeo encadenado*, 803.

II. EL GUARDIÁN DE LAS TUMBAS Y EL EMBLEMA DE APOLO

«El grifo y toda aquella legión de animales monstruosos representados en el arte oriental no eran meros derroches imaginativos, dice juiciosamente Dom Leclercq, sino que tenían un significado simbólico: era un emblema y tenía carácter religioso». Nada más cierto, pero no sabemos qué variados sentidos le atribuyó el Oriente antiguo: el sello cilíndrico babilónico reproducido más arriba nos lo muestra como ser maligno, como el Satán, el adversario del Arbol de la Vida; pero ¿quién dirá qué celestial licor, qué divino soma de apoteosis bebían en la jarra sagrada los grifos del palacio de Senaquerib?

Por otra parte, los grifos que protegen el trono de los potentados cretenses, en Cnosos, no pueden haber recibido más que una interpretación feliz: misterio de la diversidad de las regiones y de los conceptos religiosos y simbólicos de sus habitantes. Sea como fuere, en la época de las primeras civilizaciones, los grifos reunían en sí, las más de las veces, algunos de los sentidos emblemáticos atribuidos al león y al águila, de cuyas naturalezas participan, reyes de la tierra y de los aires a la vez.

Fig. VI.- El Grifo funerario de Vertou (siglo II-III).

En Grecia y Roma, el papel simbólico más conocido que las ideas religiosas atribuyeron al grifo fue hacer de él el guardián de las tumbas[2]. Una parte de un sarcófago galorromano, del siglo II o III, de inspiración griega, hallado en Vertou (Loire-Inférieure)[3], nos muestra una de las más magníficas imágenes del grifo funerario (Fig. VI). Lo vemos también en dos sarcófagos cristianos de Arles, en Provenza[4], en otro de Nîmes y en otros lugares[5], etc...

Otra concepción hizo del grifo, entre los griegos, un animal de luz. Es la causa por la que a veces está sentado a los pies de las estatuas de Apolo, como se ve en la bella estatuilla de bronce de Dresde[6]. Dos grifos flanqueaban también la estatua de Apolo en el templo de Delos[7].

1. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, T. VI, vol. II, col. 1822.
2. Cf. A. RICH, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, traducción de Chéruelle, p. 304.
3. L. MAITRE, *Vertou*, p. 6.
4. Cf. Ed. LE BLANT, *Etude sur les Sarcophages chrétiens de la ville d'Arles*, p. 3, nº 6 y p. 68, nº 67.
5. Cf. Ed. LE BLANT, *Les Sarcophages chrétiens de la Gaule*, p. 109, nº 123.
6. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol. I, p. 104, nº 3.
7. Cf. J. DECHELETTE, "Le culte du Soleil aux temps préhistoriques", *Revue archéologique*, 4ª série, T. XIV, 1909, p. 388.

Una moneda antigua de Esmirna lleva en el anverso una cabeza de Apolo coronado de laurel, y en el reverso un grifo hembra echado, con la pata puesta sobre la rueda solar[1].

Los estudios realizados a finales del siglo pasado en el templo de Apolo de Dídima nos han mostrado varias veces al grifo puesto en relación con este dios. Un capitel de este monumento muestra dos bellísimos grifos puestos a cada lado del Arbol sagrado[2].

En otros lugares, el grifo lleva a Apolo como en triunfo, o le sirve de tarima tras la victoria sobre Marsias[3].

El grifo aparece también en algunas lámparas antiguas[4]; una de ellas, de procedencia poitevina, lo representa en pleno vuelo. Un ornamento griego, procedente también de una lámpara, nos muestra al doble animal posando las garras sobre la rueda solar[5]. Filostrato, por lo demás, nos asegura que el grifo, que dice que es originario de Asia, es el animal sagrado de Helios[6].

Debido a esta consagración a Apolo, dios de la luz y la belleza, el grifo representó entre los antiguos la Inspiración poética que se arrebata al espíritu lejos de las vulgaridades de este mundo, igual que el busto alado del águila, en el grifo, eleva los pesados cuartos traseros de león[7]. Por eso, a veces, la imagen del grifo ya no la vemos en el zócalo de las imágenes del dios, sino en su propia lira[8].

Falta saber si ese carácter de animal de luz no lo tomaron los griegos de las ficciones orientales: el grifo bebe la llama en la copa de los pireos, en el arte arcaico de Persia y Asiria. Según algunos antiguos, dice el erudito Schliemann, los pueblos de la India consideraban que los grifos estaban enganchados al carro del Sol[9].

Fig. VII.- El Grifo combatiendo a la Serpiente; bronce griego antiguo.

No sólo por la pura luz y por la poesía relacionaron los griegos el grifo con su Febo Apolo; también lo consideraban el guardián vigilante e invencible de los tesoros de este dios, nos dice Herodoto. Y, concepto más elevado, lo consideraban «guardián, también, de los caminos de salvación[10]»; y siempre en este sentido se encuentran en el arte y la literatura antiguos[11] los adversarios de los grifos: las hormigas colosales de que habla Ctesias, el ejército montado de gigantes arimaspos de ojo único de que nos habla Esquilo, y las serpientes que les opone el arte religioso de los griegos y de los romanos[12] (Fig. VII).

1. A. DE BARTHÉLEMY, *Album de Numismatique ancienne*, nº 286.
2. Véase O. RAYET, "Le Temple d'Apollon Didyméen" en *Gazette des Beaux-Arts*, T. XIV, juillet 1876, p. 61 y septembre 1876, p. 243.
3. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. I, p. 22.
4. Cf. Ant. RICH, *Op. cit.*, p. 305.
5. Collection Société des Antiquaires de l'Orient, Musée des Grandes Écoles, Poitiers.
6. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol. II, p. 696, nº 6.
7. FILOSTRATO, *Vida de Apolo*, III, 4-8.
8. Cf. Héron DE VILLEFOSSE, "La Statue colossale d'Apollon assis, trouvée à Entrains (Nièvre)", *Revue archéologique*, 2ª série, T. XXXI, 1876, p. 37.
9. Cf. SCHLIEMANN, *Mycènes*, p. 257.
10. Cf. J. CARCOPINO, *La Basilique pythagoricienne de la Porte-Majeure*, pp. 38 y 299.
11. J. CARCOPINO, *Ibid.*, gr. XIX, pp. 304-305.
12. Cf. Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. IV, p. 443, nº 1 y 4.

III. EL GRIFO EN EL ARTE CRISTIANO PRIMITIVO

Podría parecer que el grifo, poseedor de esa gran fortuna de simbolismo tan elevado, hubiera debido ser adoptado por la emblemática cristiana desde su primera época. Pero no fue así: el grifo se encuentra ausente de la fauna representada en el arte pictórico de las catacumbas, y sólo en su mal aspecto parece aparecer en algunas lámparas cristianas del siglo IV o V.

Estas lámparas, dice Dom Leclercq, «forman una especie de barca cerrada cuya popa termina con una cabeza de grifo que tiene en la boca una manzana. Sobre su cráneo hay plantada una cruz, y hay una paloma posada en esa cruz en forma de *crismón*[1]».

Se conoce, efectivamente, una lámpara así modelada, pero en las otras cuatro que reproduce con ésta el *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie* no se ve ningún delfín ni paloma.

La explicación generalmente recibida de la primera es que «la barquilla es la Iglesia, el delfín es el Salvador, que da el pan eucarístico; el grifo es Satán que tiene la manzana del pecado y sobre el cual triunfa la cruz con el monograma[2]». Esta explicación está perfectamente fundamentada, añade Dom Leclercq, y hacía falta todo el mal humor del padre Garucci para rechazarla[3]. Pero con Garucci hay algunos arqueólogos que discuten que esta interpretación sea inapelable, pues el glóbulo que tiene el grifo se ve en otros lugares entre los labios del delfín y del pez, sin que en esos casos se imponga la idea de la manzana del Edén. Por otra parte, en casi todas las lámparas de este tipo está ausente el delfín, y por eso no existe antítesis entre la Eucaristía y el fruto seductor, sin que por ello el aspecto de la cabeza del grifo se haya cambiado. Señalemos también que es seguro que, muy poco después de esa época, el grifo fue puesto en relaciones honorables con la Eucaristía.

La artesanía, o si se prefiere, el arte longobardo primero, y más tarde, hacia el siglo VI, el de los burgundos, derivados ambos de la artesanía goda de la cuenca del mar Negro, difundieron entre nosotros una joya bárbara corriente en nuestras provincias francesas del Este: es una hebilla de cinturón que lleva un grifo que bebe en una copa; a veces, sea delante del animal (placa de Testona) (Fig. VIII), sea en el propio animal (placas de Châlons-sur-Saône y de Jo-ches[4]) aparece grabado el monograma de Cristo. Dom Leclercq cree que la jarra a la que se acercan dos grifos, en los sarcófagos cristianos de Arles y aquella en la que bebe el animal de las hebillas de cinturón burgundas «parecen proceder menos del arte de las catacumbas que del arte antiguo[1]». Cree que los godos, en sus migraciones, nos trajeron el tipo de grifo que bebe en la jarra sin enseñarnos qué sentido se le atribuía en su país de origen[2]. Me parece que el sabio benedictino tiene toda la razón. Pero tal vez es menos seguro que los monogramas del Salvador que adornan estas hebillas no fuesen grabados con posterioridad a su fabricación; es perfectamente posible que cristianizasen el conjunto de la joya a partir de un momento sin por ello dar sentido cristiano al animal que en ella aparece representado. No obstante, reconozco que el grifo marcado con la cifra de Cristo da un poco que pensar, puesto que hay una leyenda, de la que hablaremos más adelante, que cuenta que el rey Clodoveo vio en sueños a dos santos en la forma de dos grifos, lo cual concuerda con la explicación que Dom Leclercq da de un mármol reproducido más adelante.

Fig. VIII.- Hebilla de cinturón de Testona. Época bárbara. Siglo V-VI.

1. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXXXIV, col. 1199.
2. Dom H. Leclercq, *Op. cit.* fasc. LXII, col. 1826.
3. Garucci, *Storia dell' arte cristi.*, 1872, T. VI, pl. 470.
4. Según J. De Baye, *Industrie longobarde*, pl. VIII.

IV. EL GRIFO CONDUCTOR DE LAS ALMAS AL CIELO

Con la Edad Media, el simbolismo crístico del grifo se precisa y se afirma innegablemente: en esa época, los monjes cultos sacaron del olvido la antigua leyenda de los grifos que tiraban del carro de Alejandro, y los artistas esculpieron aquella escena en los claustros y en el decorado de piedra de las grandes iglesias.

He aquí, traducida de un viejo texto francés de entonces, esa ficción de la ascensión de Alejandro:

Los soldados del gran rey Alejandro pasan por un país extraño y desierto llamado Sixta. En esa tierra habitan aves horrorosas y gigantescas que se llaman grifos. El Rey hace que enganchen varias a una cabina de madera y cuero verde que había mandado construir expresamente y en la cual se aposenta. Alza entonces, fuera de esa cabina, un trozo de carne atada a la punta de una lanza. Y enseguida emprenden el vuelo los grifos arrastrando a Alejandro en la dirección en la que apunta su lanza. Sube así hasta el cielo de fuego. El excesivo calor lo obliga finalmente a descender, lo cual hace bajando la lanza[3].

Según otros autores antiguos que han prevalecido, Alejandro capturó dos grifos; habiéndolos hecho ayunar durante tres días, los ató a los dos lados de su trono y alzó hacia el cielo, por encima de sus cabezas, dos largas lanzas que tenían en la punta carne asada; los grifos, hambrientos, alzaron el vuelo para alcanzar aquella presa y estuvieron subiendo durante siete días, arrastrando a Alejandro hasta la morada de Dios. Hubiera traspasado el umbral si no le hubiese dicho un ángel: Oh Rey, ¿por qué querer conocer las cosas del cielo cuando todavía ignoras las de la tierra? El rey comprendió su presunción, bajó las lanzas y los grifos lo devolvieron a nuestro globo[4].

La Persia antigua atribuía una empresa igualmente presuntuosa al rey keanida Kai Kaus, que por su parte se sirvió de águilas gigantes cuyo vuelo lo arrastró; sólo Dios sabe dónde, pues ya nadie lo volvió a ver[5].

1. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. VI, vol. II, col. 1817.
2. *Ibid.*, col. 1818 y 1832.
3. Cf. Lambert le Cors y Alexandre de Bernay, *Li Romans d'Alixandre*, siglo XII.
4. Cf. E. Talbot, *Essai sur la légende d'Alexandre le Grand dans le roman français du XIIe siècle*, p. 160 – y también Émile Male, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 271.
5. Cf. Shah Nameh, Ed. Molh., T. II, p. 45.

La ascensión de Alejandro se representó en el siglo XII, sobre todo en Italia en las catedrales de Otranto, de San Marcos de Venecia[1] y de Borgo San Donnino. La vemos también en Basilea (Fig. IX), en Friburgo, en Urcel[2], y en Francia en varias ciudades, sobre todo en Mans y en Thouars, en el Poitou. Reproduzco junto a estas líneas un capitel inédito procedente de la iglesia de Saint-Médard de Thouars[3] (Fig. X).

Fig. IX.- La ascensión de Alejandro Magno. De un capitel del siglo XII. Basilea.

Al representar así al grifo elevando al cielo a Alejandro, el arte del medievo quería convertir a Alejandro, pese al fracaso de su audaz empresa, en imagen del alma arrebatada hacia Dios por el animal leoaquilino; y se mostraba así, por lo demás, perfectamente de acuerdo con el arte y las ideas antiguas: en el centro de un techo de estuco pintado de la vía Latina de Roma, una figura velada, que sólo puede ser el alma de un difunto, es elevada al cielo por un grifo psicagogo[4] (Fig. XI).

En el antiguo Egipto, el grifo, llamado Sefer, se transformaba y se identificaba con las ofrendas quemadas de los sacrificios y, por medio de sus humos, llevaba al cielo las almas de los muertos para los que habían sido ofrecidas[5].

Tal como hemos dicho, sobre todo en lo que concierne a la emblemática del águila, la mística cristiana de la Edad Media veía en todos los animales psicagogos, es decir, los que en el simbolismo pagano llevaban las almas al cielo, otros tantos emblemas de Jesucristo, Salvador de nuestras almas que, tras haber hecho posible su salvación mediante la efusión de su sangre, eleva desde aquí abajo nuestros espíritus hacia las regiones celestiales. Es además, mejor que los grifos de Apolo, «el buen guardián del camino de la salvación»: aleja a los monstruos ante el avance ascendente de las almas que se lo piden, y sin duda por eso el grifo, que en esto es su emblema, se representaba a veces inmovilizando bajo sus vigorosas garras al dragón, símbolo de Satán[1], o bien, según un tema antiguo, deteniendo a la serpiente en su avance; la serpiente, otra imagen alegórica del Espíritu del Mal.

Fig. X.- La Ascensión de Alejandro. Capitel del Museo de Thouars. De un cliché fotográfico. Dupitier, en Thouars (Deux-Sèvres).

Émile Mâle da la siguiente explicación de las representaciones medievales de la leyenda de Alejandro: «Alejandro, dice, es el orgullo humano, es la ciencia que quiere arrancar a Dios sus secretos. El hombre sube, entra con audacia en la región de los misterios, pero es una región sin límites, y es preciso que finalmente se detenga ante nuevos misterios».

Es muy posible, en efecto, que en la Edad Media algunas mentes tradujesen de este modo la leyenda de Alejandro y los grifos, pero la interpretación, antes expuesta, que hace del grifo uno de los animales emblemáticos que elevan las almas hacia Dios como Cristo mismo las ha elevado de otro modo, es igualmente buena, si no todavía mejor, en el espíritu de la simbología cristiana, pues concuerda perfectamente con los papeles de psicagogo que los mismos datos precristianos atribuyen al águila, al halcón, a la pantera, al caballo Pegaso, etc.

Fig. XI.- El Grifo psicagogo de la Vía Latina de Roma.

V. EL GRIFO, EMBLEMA DE LAS DOS NATURALEZAS Y DE LA DOBLE REALEZA DE CRISTO

Al reunir en sí las dos naturalezas, la del águila y la del león, el grifo es uno de los más satisfactorios emblemas de la doble naturaleza de Cristo. «*Aquila, Christus... Leo, Christus*», dice la *Llave* de San Melitón[2]; el busto de águila representa en esta circunstancia la Divinidad del Salvador, y el cuerpo de león, que toca la tierra, representa su Humanidad; si la Edad Media relacionó alegóricamente la Persona de Jesús con el grifo fue sobre todo por este simbolismo[3].

Dante, con los místicos de su época, aceptó el simbolismo crístico del grifo. Así describe al «animal de doble naturaleza», la «bestia biforme» cuyas «alas se extendían más allá de donde alcanzaba la vista»: en la parte del cuerpo de ese grifo que tenía forma de águila, los miembros eran de oro, en la otra, eran blancos mezclados de púrpura[4]. Y el sublime poeta saluda así al hermoso animal, que arrastra por los espacios el carro simbólico: «¡Bendito seas, oh

1. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 80 y pl. XXIV.
2. Cf. G. de Récy, *L'Evolution ornementale*, p. 258.
3. En el Musée du Syndicat d'Initiative de Thouars (D. G.)
4. Cf. Fr. Cumont, "L'Aigle funéraire des Syriens". Fig. 22, *Revue de l'Histoire des Religions*, T. XII, 1910, p. 154.
5. Cf. Lefebure, *La vertu du Sacrifice funéraire*, II.

1. Cf. Auber, *Histoire et théorie de Symbolisme religieux*, T. IV, p. 447.
2. Cf. Dom Pitra, en *Spicileg. Solemn.*
3. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 131.
4. Dante, *La divina Comedia, Purgatorio*, Canto XXIX.

Grifo!, tú que con tu pico no desgarras ese árbol de dulce sabor[1] desde que el cuerpo humano, ilícitamente alimentado de sus frutos, fue entregado a los tormentos[2].»

Los alquimistas, que adoptaron el grifo como emblema del «hermafrodita químico; azufre y mercurio», reconocen que «los comentaristas católicos quisieron ver en la doble naturaleza del grifo el símbolo de Jesucristo, Dios y Hombre[3]» (Fig. XII).

Fig. XII.- El grifo en el artesonado de las sillas del coro de la catedral de Poitiers. Siglo XIII.

El grifo, por su cuerpo leoaquilino, también es emblema de dos de los cuatro elementos, el aire y la tierra, y precisamente por ello también lo es de las dos realezas de Cristo, soberano del cielo y de la Tierra.

En efecto, tanto el águila como el león son reyes: sus dos coronas, la aérea y la terrestre, pasan simbólicamente de la cabeza del grifo a la frente de Aquel a quien representa, el Soberano absoluto de la tierra y de los mundos que pueblan el cielo infinito.

VI. EL EMBLEMA DE LA SABIDURÍA Y DE LA FUERZA DE CRISTO

El bello animal de luz de los antiguos también fue considerado por ellos uno de los emblemas de la sabiduría, que es la suprema claridad del espíritu; y también por este lado es adecuado para representar a Aquel que es la sabiduría increada. Y también por este concepto figura en el escudo que lleva la Sabiduría personificada en el portal septentrional de la catedral de Chartres, del siglo XIII[4].

1. El árbol de la ciencia del bien y del mal. Cf. Fr. HAYWARD, *L'Aigle et la croix dans la divine Comédie.*
2. Dante. *Purgatorio. Canto XXXII.*
3. Docteur FROBST-BIRAREN, "Allusion à l'Alchimie et à l'Astrologie de la divine Comédie", *Le Voile d'Isis*, T. XXXIV, 114, juin 1929, p. 409.
4. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 193.

La idea medieval se apoyaba en una consideración digna de atención: para ella, el cuerpo de cuadrúpedo terrestre y leonino del grifo es la Materia, y la fuerza rectora de la materia, la cabeza de águila, es el Espíritu; ¿no es acaso el águila, en la simbología profana, el emblema del genio?... En «el animal de doble naturaleza» es el cuerpo terreno el que lleva y sirve al órgano del pensamiento, de la meditación y de la contemplación; así, el Espíritu domina, dirige la fuerza material; es «la primacía de lo espiritual sobre lo material», tan ensalzada por el espíritu medieval; es la sabiduría cristiana que viene totalmente de Cristo, que es su principio y su todo.

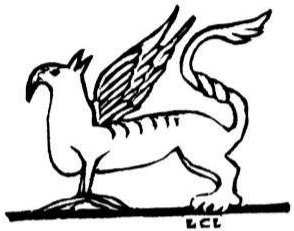


Fig. XIII.- El Grifo, de un Levítico de la *Bibliothèque Nationale* de Paris. Siglo XII.

Por otra parte, puesto que el águila y el león son animales fuertes, y puesto que en consecuencia nada puede detener al grifo en su poderoso vuelo o en su irresistible impulso, los simbolistas hermetistas hicieron de él el emblema de la fuerza del Señor (Fig. XIII).

De acuerdo con este tema poco conocido, encontramos el hermoso anillo de Marin Pixian, del siglo XV, que lleva el nombre de su dueño y sus armas: un grifo que lleva en el pico una cruz y que lleva también este texto de San Lucas: ***Jesus autem transiens per medium illorum ibat***, «Pasando Jesús por en medio de ellos (sus enemigos que querían detenerlo para despeñarlo de lo alto del monte de Nazaret), se fue[1]».

Se sabe que la Edad Media atribuía un poder talismánico a este texto evangélico, lo cual explica que lo encontremos en el bello camafeo del rey Carlos V, en Chartres, y en algunas monedas de Brabante[2].

Irresistible era también, decían, el curso de la flecha lanzada por un arco hecho con las grandes plumas del grifo. «Y plumas de sus alas (del grifo) han hecho arcos duros y fuertes para tirar flechas y saetas», dice Jehan de Cuba, citando a Jehan de Mandeville[3].

En razón precisamente de este carácter de emblema de la fuerza invencible de Cristo y de talismán preservador que de ella procede, la credulidad de aquella época buscó lo que consideraba que eran «huevos de grifo», sin pararse a pensar que la parte del animal que normalmente debería llevar los órganos de la maternidad pertenece a un cuadrúpedo, y no a un ovíparo. No obstante este detalle, los grandes los hicieron montar ricamente en forma de copas que se consideraba, igual que los recipientes de falso cuerno de licornio, que hacían particularmente saludables los brebajes que en ellas se vertían.

Sin buscar a qué grandes aves exóticas podían pertenecer tales huevos, digamos tan sólo que fueron particularmente apreciados del siglo XII al XVI, sobre todo en Inglaterra, donde los denominaban «grypseshey»[4].

1. San LUCAS, *Evangelio*, IV, 30.
2. Cf. *Catalogue de l'Exposition du Moyen-âge à la Bibliothèque Nationale de Paris*, 1926, p. 122, nº 204 y pp. 116, nº 169 y 137, nº 338.
3. Jehan DE CUBA, *Hortus Sanitatis, (du Griffon)*, 1491.
4. L. DE LABORDE, *Glossaire français du Moyen-âge*, p. 335.

Los inventarios de los príncipes no los olvidan.

Del *Inventario del Tesoro de Eduardo III de Inglaterra*, de 1338: «Item, Huevo de grifo con guarnición de plata, con pie y tapa».

El *Inventario del duque de Anjou*, de 1360, menciona ocho. El de Enrique IV de Inglaterra señala una «rica copa hecha de un gripesei».

El *Testamento de lord William Gascoigne*, de 1419, cita: «ciphus vocatus a grejpsey» etc.

VII. EL GRIFO Y LA PIEDRA DE ESMERALDA

Las ilusiones de los antiguos establecieron como guardianes de los tesoros a los dragones y los grifos; escogieron particularmente a estos últimos como custodios de la más bella y más preciada de las piedras preciosas de color, la esmeralda, que la Edad Media, en Francia, llamaba *smaralde*.

En el siglo XII, el obispo Marbodio de Rennes dice en su poema: «El grifo guarda la Esmeralda, y para conquistarla es preciso que el Sármata combata al terrible animal[1].»

A finales del siglo XV, Jehan de Cuba decía a su vez que las esmeraldas más bellas son las «que son halladas y tomadas de los nidos de los grifos, que guardan esta piedra con gran crueldad[2]». Y su editor de 1539, Ph. Le Noir, acompañaba este texto con un ingenuo grabado en el que se ve al grifo llegando a su nido –¡un nido de ave!– en el que sus crías reposan sobre la esmeralda... (Fig. XIV).

Fig. XIV.- El Grifo, su nido, sus crías y la Esmeralda. Del *Hortus sanitatis* de Jehan DE CUBA. Edición de 1539, Cap. CVIII.

La simbología cristiana de la Edad Media adoptó la antigua ficción de la esmeralda y el grifo. De las concepciones que le añadió sabemos tan sólo que, así como al rubí se le atribuyó el simbolismo de la sangre física del corazón y de las venas de Jesús, a la esmeralda se le atribuyó el simbolismo de esa misma sangre redentora considerada en la Eucaristía, porque, decían, la copa en la que Jesús consagró el vino durante la cena, diciendo sobre ella: «Esta es mi Sangre», estaba hecha de una enorme esmeralda tallada. Es el Santo Grial de los cantos épicos de nuestros abuelos, hecho, dice el romance de la Tabla Redonda, de una esmeralda caída de la frente de Lucifer el día de su rebelión, es la Santa Copa de Génova, indiscutiblemente antigua, pero hecha de pasta de vidrio verde, tomada por esmeralda durante largo tiempo.

1. MARBODIO, *Lapidario*, VII.
2. Jehan DE CUBA, *Hortus sanitatis*. Paris, Vérard, 1491, II° Part. IV° des Pierres, C. VIII.

VIII. EL GRIFO, IMAGEN EMBLEMÁTICA DE LOS SANTOS

Lo fue por la razón misma de su doble naturaleza, porque los santos son águilas por la elevada región en la que generalmente han vivido sus pensamientos y sus afectos, y leones por el coraje moral del que han dado prueba durante su vida, en la lucha incesante del Bien contra el Mal, dentro de ellos y a su alrededor. ¿No podría decirse también de casi todos ellos que, para los que han vivido a su alrededor, han sido siempre guardianes «en el camino de la salvación»? (Fig. XV).

Fig. XV.- El Grifo combatiendo al Mal. Bronce francés. Primera mitad del siglo XIX. Colección del autor.

Nos cuenta la tradición que, en el año 590, encontrándose Clodoveo en Moissac, quiso fundar allí una iglesia en la que los monjes celebrasen el servicio divino. Durante la noche que siguió a la formulación de su intención, el rey vio en sueños a dos grifos que tenían piedras en el pico y las transportaban a un valle próximo. Y Clodoveo mandó construir en aquel lugar una iglesia y una abadía[1]. Pues bien, aquellos dos grifos representaban a los dos monjes que se convirtieron en los dos primeros abades de Moissac, San Amando y San Ausberto[2], dice la leyenda hagiológica.

En una pila cristiana de mármol blanco hallada en Charenton-sur-Cher (Cher), una de las caras representa a Daniel en el foso de los leones, y la otra a dos grifos que llegan corriendo a cada lado de una jarra o pila de fuente de la que sale un chorro de agua. «A fin de situar más claramente la escena, dice Dom Leclercq, se ha cuidado de representar en los dos extremos dos árboles sobre los que hay posadas unas palomas[3], de modo que lo que se ha querido representar es el paraíso. La idea es bien conocida, pero hasta entonces en los bordes de la jarra se habían representado palomas, como en el fresco de los *cinque santi* de las catacumbas, y la introducción de los grifos es una innovación, que además parece haber sido poco apreciada[4]» (Fig. XVI).

Fig. XVI.- Los Grifos del paraíso. De la pila de mármol de Charenton-sur-Cher. Época de la decadencia romana (siglos IV-VI).

1. Cf. *Bulletin archéologique*, T. III, p. 130.
2. Cf. BARBIER DE MONTAULT, "Les Portes de bronze de Bénevent", *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 51.
3. Cf. Ed. LE BLANT, *Les Sarcophages de la Gaule*, pl. XV.
4. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXII-LXIII, col. 1814.

Es posible, pero eso no quita el hecho de que pone a los grifos en el papel de emblema de las almas santas que participan de las delicias del cielo.

En el mismo espíritu, los decoradores que hacia el siglo IX o X adornaron la antigua catedral bizantina de Atenas pusieron en su fachada dos grifos que se alimentan de los frutos del Arbol de la Vida. Ahora bien, ese árbol y sus frutos están reservados a los santos, según el texto inspirado que la Iglesia hizo suyo: «A aquel que venza, le daré los frutos del Arbol de la Vida que crece en el paraíso de mi Dios[1]» (Fig. XVII). Señalemos que aquí el Arbol sagrado parece ser un joven ciprés plantado en una jarra ornamental; y el ciprés es el árbol simbólico de la inmortalidad, de la perennidad, de la paternidad, de la eterna vida en Dios.

Fig. XVII.- Los Grifos del Arbol de la Vida. Fachada de la antigua catedral de Atenas. Siglo IX o X.

Debemos volver aquí a la escena de los grifos que beben de una misteriosa copa, y examinarla esta vez con la mirada simple del pueblo cristiano de la Francia del medievo.

Sin duda, de acuerdo con Dom Leclercq, que se refería a la época merovingia, con el jesuita Ch. Cahier[2], con Émile Mâle[3], hay que reconocer que los grifos que beben de la copa son un tema decorativo directamente inspirado en motivos religiosos orientales ajenos al cristianismo. Para ser más precisos todavía, digamos que fue, en el siglo XII, la copia que el románico francés hizo de un motivo decorativo que los cruzados y los viajeros importaron del Alto Líbano y de la Siria septentrional.

De hecho, es la copa del pireo mazdeo en la que bebían pájaros, leones, grifos y dragones; aparecía en los tejidos bordados, en las joyas, en las vajillas de metal que tan abundantemente se importaban de Oriente en aquella época; pero en el arte religioso, en los capiteles, en los modillones de nuestras iglesias románicas, por ejemplo, el pueblo de entonces, que todo lo interpretaba de acuerdo con los pensamientos de su fe, al mirar los grifos, las águilas leonadas que beben en el cáliz, sólo podía ver las almas santas que piden al sacramento de la sangre eucarística de Cristo la gracia necesaria en la vida terrena.

IX. EL GRIFO, EMBLEMA DE SATÁN

En la iconografía emblemática de la Edad Media, el grifo, temible por su pico de rapaz y sus zarpas de gran carnicero, representó a menudo a Satán; los tres *Bestiarios* estudiados por el padre Cahier[4] hablan de él incluso exclusivamente en este sentido. Parece

1. San JUAN, *Apocalipsis*, II, 7.
2. Ch. CAHIER, "Bas-reliefs mystérieux", *Nouveaux Mélanges archéologiques*, 1874, p. 178.
3. Émile MALE, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 67.
4. Ch. CAHIER, *Mélanges archéologiques*, T. II y III.

ser el caso, sobre todo, en las representaciones que lo muestran con cuartos traseros de dragón terminados en una cola de saurio.

Seguramente debido a este carácter satánico en la emblemática, se había colgado antaño, en la Sainte-Chapelle de París, a modo de trofeo y como si se tratase de una pata de grifo, la de algún gran carnicero; decían que un caballero que había vencido al monstruo en combate singular la había puesto como exvoto en la capilla real[1].

X. EL GRIFO EN LA HERÁLDICA

Todos los heraldistas reconocen que el grifo, muy noble en sus dos naturalezas, la aérea y la terrestre, representa a menudo a Jesucristo en los blasones[2]. Es el caso, sobre todo, cuando sirve de «armas parlantes» a grandes familias: los Griffa del reino de Nápoles y los Griffen de Silesia[3], los Griffon de Saintonge y Poitou[4], por ejemplo. Cuando una figura heráldica hace así función de «armas parlantes», está siempre cargada del sentido más noble que se le pueda atribuir, y que entonces contribuye al lustre del nombre familiar del poseedor.

Fig. XVIII.- El Grifo místico en el sello de un prior de Port de Piles, en Touraine, siglo XIII.

Fig. XIX.- El Grifo dragonado, emblema heráldico de Satán. De un escudo de armas del siglo XVII.

En otros casos, el grifo significa la alianza de la rapidez y la vigilancia con la fuerza y el valor[5]. En el siglo XV, la Orden caballeresca del Grifo, en Aragón, hizo de él su emblema de la Fuerza mayor[6]. En otros lugares, especialmente en los escudos de armas de las ciudades, el grifo recobra su antiguo sentido de guardián incorruptible.

Pero en la heráldica y la sigilografía religiosas del medievo, cuando el grifo aparece solo hay que considerarlo, en principio, como imagen de Jesucristo, *Dios* y *Hombre*. Así hay que interpretar el grifo «pasante y azorante» del sello de un prior de Port de Piles, en Touraine, en el siglo XIII[7] (Fig. XVIII).

El «Grifo dragonado» de la heráldica que se opone al «Grifo leonado» corriente y termina en reptil, representa siempre un abominable enemigo vencido, enemigo vivo o enemigo moral como la felonía, la traición, en una palabra: el Mal (Fig. XIX).

1. Cf. BERGER DE XIVREY, *Tradition tératologique*, p. 484.
2. CADET DE GASSICOURT y DU ROURE DE PAULIN, *L'Hermétisme dans l'Art héraldique*, p. 109. – O'KELLY DE GALWAY, *Dictionnaire de la Science du Blason*, p. 281.
3. Cf. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, p. 270.
4. R. PETIET, *Armorial poitevin*, p. 71, 2e col.
5. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *Op. cit.* p. 271.
6. Cf. J. VILLANUEVA, "But primitif, et insigne de l'Ordre du Griffon", *Viage Literario*, T. XVIII, pp. 185, 194, y 907.
7. *Musée des Grandes Écoles de Poitiers*. De la Société des Antiquaires de l'Ouest.

CAPÍTULO CINCUENTA Y TRES

EL ESFINGE Y LA ESFINGE

I. EL MITO ANTIGUO DEL ESFINGE

El Esfinge. ¿Hay en toda la fauna real o fabulosa que el mundo antiguo eligió para simbolizar a la Divinidad, mal conocida por él, imagen más prestigiosa? Bajo el cielo egipcio, tanto si aparece en largas teorías como a lo largo de la avenida real de los Esfinges que va de Luxor a Karnak, o bien, solitario y magnífico, permanece estirado ante la pirámide de Kefrén, con los grandes ojos inmutablemente fijados en la línea en la que, al fondo, muy lejos, el rubio desierto de arena consuma con el eterno desierto azul de los cielos su eterno beso, el Esfinge se afirma como símbolo, excelente sobre todos, en el que el antiguo Egipto supo condensar más majestuosamente la misteriosa grandeza de su genio religioso.

Fig. I.- Esfinge en placa de oro, encontrada en Chipre; arte micénico. Según J. NAUE.

Fig. II.- El Esfinge etrusco de la «tumba de Campana». Según MARTHA, *Op. cit.*

Partido, según parece, de ese país en el que el cincel del hombre supo, más que en ningún otro lugar, revestirlo de hierática belleza, dio el rodeo de la mitad de la cuenca mediterránea subiendo por Fenicia y Asiria para reinar en Asia Menor, Grecia, Sicilia, Italia y la Galia, tras haber conquistado entre las aguas Chipre, Rodas y Creta. Lo encontramos en todas partes, pero en aspectos variados, y puesto en actitudes diversas: sentado, acostado, de pie, o bien elevándose en un elegante vuelo hacia el sol, del que fue uno de los emblemas.

En Egipto, el esfinge es de una antigüedad mucho más remota que las pirámides[1], que fueron erigidas en el curso del tercer milenio antes de la era cristiana[2]. El esfinge es el más conocido de los seres híbridos compuestos de dos cuerpos de especies naturales distintas. En Egipto, está formado de un busto humano casi siempre masculino y cuerpo de león. En Grecia, aparece las más de las veces con busto de mujer. En el arte micénico[1] y en el arte etrusco[2] (Fig. I y II), su cuerpo de animal es a veces tan delgado que evoca especies menos robustas y más rápidas que la del león, algunos incluso parecen tener patas y cola de lebrel; en otros lugares, los miembros posteriores son de toro.

Según Plinio el Viejo, Pomponio Mela habla de las esfinges como si fuesen animales raros, pero reales, que viven en algún lugar de los montes de aquella Etiopía que para los antiguos era patria de una fauna horrífica. Uno y otro los describen como animales de pelo oscuro, provistos de mamas de mujer en el estómago[3].

1. MASPERO, "Les secrets des Pyramides de Memphis", *La Liberté*, 14 mai 1893.
2. Cf. Alex MORET, *Mystères Égyptiens* (Cronología preliminar).

II. LOS ESFINGES ENTRE LOS PUEBLOS PRECRISTIANOS

En Egipto, los sentidos que se daban a los esfinges eran numerosos: en el aspecto masculino de su busto humano, representaba a Hormas-Khuti, el «Señor de los dos horizontes», concepción que lo relacionaba con Anubis y tal vez con Amón Ra, entidades simbólicas que tienen que ver con la idea del curso diario del sol, imagen de la vida humana.

Fig. III.- Esfinge egipcio. De un dibujo perteneciente al Abbé Leroux, deán de Airvault (Deux-Sèvres). 1914.

1. Dr J. NAUE, "Une plaque d'or mycénienne", *Revue archéologique*, 3e série, T. XXX, 1897, p. 333.
2. Véase J. MARTHA, *Manuel d'Archéologie etrusque et romaine*, p. 73, fig. 32, y J. NAUE, *Revue archéologique*, 3e serie, T. XXX, 1897, p. 333.
3. PLINIO, *Historia Natural*, L. VIII, XXXI. – Pomponio MELA, *Descripción de la Tierra*, Lib. II, c. IX.

En el orden religioso, el esfinge era el emblema de la soberanía, la sabiduría y la fuerza divinas consideradas en el marco de la majestad impasible y del reposo inviolable. Representa siempre a un dios o un rey (Fig. III), lo cual viene a ser lo mismo, pues el faraón es la emanación, la encarnación terrena del dios Ra-Sol[1]. Por eso el esfinge estaba considerado una divinidad solar y uno de las símbolos de la abundancia[2], y en este doble aspecto favoreció su culto el faraón Tutmés III[3].

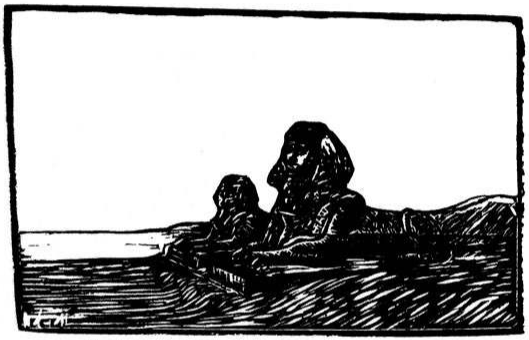


Fig. IV.- Dos de los Esfinges de Sebua, según el cuadro de Berchère.

Los esfinges más célebres de Egipto son el que vigila ante la gran pirámide de Kefrén, cerca del Cairo, y los que en la Nubia inferior guardan el hemispeos de Sebua, y cuya elevada y serena majestad tan bien supo reflejar el pincel de Berchère[4] (Fig. IV). Son tipos perfectos de esfinge egipcio.

En el orden de las ideas filosóficas, y en la herencia que nos han dejado los libros herméticos de los egipcios, inspirados, según decían, por el dios Thot (el Verbo tres veces grande, «Hermes Trismegisto»), el esfinge era el emblema de la Unidad, de la Verdad y de lo Absoluto[5].

En su aspecto femenino con busto de mujer, la esfinge representará a veces a la diosa Isis, madre de Horus. Y este último fue representado por el hierosfinge de cabeza de halcón, igual que el dios supremo Amón fue representado por el criosfinge o esfinge carnero. Bajo el cetro de los faraones, estas ideas cruzaron el mar y encontramos sus imágenes en Fenicia, Chipre y Creta.

1. Cf. E. DE ROUGÉ, *Notice sommaire des Monuments égyptiens exposés au Louvre*, p. 34. – Ph. VIREY, *La Religion de l'ancienne Égypte*, pp. 90 y 142. – Alex. MORET, *Mystères égyptiens*, p. 285, etc...
2. Cf. M. PLUCHE, *Histoire du Ciel*, T. I, p. 50.
3. Ph. VIREY, *Op. cit*, p. 179.
4. Véase H. CAMMAS y A. LEFEVRE, *La vallée du Nil*, y *Magasin pittoresque*, T. XXXIII, 1865, p. 40 (grab).
5. Cf. PAPUS, *Traité élémentaire des Sciences occultes*, p. 186.

La esfinge femenina de Aonia «tenía tres formas, dice Ausonio, ave, león y muchacha; ave por las alas, león por las patas y muchacha por el rostro[1]».

En *Fenicia*, ciertos esfinges llevan la tiara de los dioses y los pontífices, que son sus mandatarios en la tierra; y este tocado parece inspirado en el arte de sus vecinos asirios[2] (Fig. V).

En *Caria, Licia, Isauria, Cilicia, Chipre* y *Creta*, los esfinges también tienen tocados variados, a veces coronados por plumas[3], o tal vez más realmente una llama, de lo cual veremos más adelante un ejemplo seguro. Los esfinges cretenses son de los dos sexos humanos. En los frescos de Cnosos los hay pintados de blanco sobre fondo azul, y a menudo los pequeños esfinges de terracota de ambos sexos que se encuentran en esta isla están representados a punto de saltar[4].

Fig. V.- Esfinge asirio con la tiara de los dioses (bronce). Según G. REY, *Revue archéologique*, 2ª série, T. X (1864), p. 215.

En *Grecia*, las figuras de esfinges son sobre todo femeninas, de acuerdo con la fábula de Edipo; siempre con alas colocadas sobre bustos humanos, como se ve en las monedas de Quío[5] (Fig. VI).

En la *Galia*, las monedas galas de antes de nuestra era nos muestran que los esfinges de ambos sexos también tuvieron su papel emblemático entre los druidas, que fueron los grandes inspiradores de nuestras primeras acuñaciones nacionales. Vemos la esfinge de múltiples mamas en un cuarto de estátero de oro de las marcas de Bretaña y del Poitou y la estatuilla galorromana de piedra de la misma esfinge de mamas numerosas fue encontrada en Nantes, en los cimientos de la Tour du Trépied[6].

Fig. VI.- El Esfinge de Astarté en oro. Cf. MASPÉRO, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient classique*.

Hay otras monedas recogidas en otros lugares del territorio galo que también llevan el esfinge o su hembra[7].

1. AUSONIO, *Idilios*, VI.
2. Cf. Guill. REY, "Note sur un bronze phénicien", *Revue archéologique*, 2ª série, T. X, 1864, p. 215.
3. Cf. EVANS, *Prehistoric Tombs*, p. 64.
4. Cf. G. KARO, *Antiquités crétoises*, Pl. L. XXIX.
5. Véase J. BABELON, *Revue numismatique*, 2 série, T. XVI (1912), Pl. III, nº 8 y *ibid.*, T. XV, p. 60, pl. I, nº 1.
6. Véase F. PARENTEAU, *L'Odyssée de la bécasse en Gaule*, p. 6 y Pl. nº 3 y 7.
7. Cf. por ejemplo A. DE BARTHÉLEMY, *Album de numismatique ancienne*, p. 11 y pl. nº 373.

III. LOS SECRETOS DE LAS ESFINGES

Todo el mundo conoce la fábula griega de Edipo y la esfinge: en Tebas, en Beocia, cerca del monte Citeron, había un monstruo hembra, la esfinge –cuyo nombre griego *sphigx* puede significar el que (o la que) sujeta entre las garras», *sphigxis*– que planteaba un enigma a los que pasaban y desgarraba hasta la muerte a los que no podían resolverlo. Grecia entera estaba desolada. Edipo, hijo desconocido del rey Layo, pasó por el Citeron y se encontró a la terrible esfinge, que le presentó este enigma: ¿Cuál es el animal que por la mañana anda a cuatro patas, a mediodía a dos y por la tarde a tres? (Fig. VII). Edipo, inspirado por Minerva Atenea, diosa de la sabiduría[1], respondió enseguida que se trataba del hombre, que en su infancia, mañana de su vida, se arrastra sobre sus cuatro miembros; que camina sobre sus dos pies en la plenitud de su fuerza y que, al atardecer de su vida, necesita un bastón para ayudar a sus dos piernas. Tras haber confundido a la esfinge, Edipo desenvainó la espada y la mató, liberando con ello a los tebanos, que lo elevaron al trono (Fig. VIII).

Fig. VII.- Edipo y la Esfinge, de una jarra pintada.

Fig. VIII.- Edipo y la Esfinge. Piedra antigua grabada. Cf. L. MÉNARD, *Histoire des Grecs*, T. I, p. 115.

Algunos autores modernos, filósofos, retóricos, historiadores y ocultistas de todo tipo, con ayuda de disertaciones interminables y farragosas, han querido buscar pensamientos admirables y fantasiosos en el mito de la esfinge de Edipo y hacer decir a ese pobre animal su secreto. De hecho, les ha dejado decir todo cuanto han querido. Algunos han podido exponer de este modo concepciones metafísicas elevadas[2], pero conviene no negarles el título de paternidad de tan hermosas ideas.

Esa esfinge abominable que algunos mitólogos decían que había nacido de Tifón y Equidna en las soledades de Etiopía[3], y que Sófocles llama «la virgen de las uñas ganchudas[4]» fue considerada siempre y en todas partes un monstruo maléfico, pariente bastante próximo de la siniestra diosa chipriota Chet. Más tarde, cuando Alejandro de Macedonia hubo conquistado Menfis hacia el 323 de nuestra era y fundó Alejandría, el viejo Egipto se helenizó; los griegos instalados en la nueva ciudad y en el Delta asimilaron su mala esfinge de Tebas de Beocia con los grandes leones de rostro de hombre o de mujer que había en Menfis y en la Tebas de Egipto, que no tenían con ella más que una semejanza morfológica[1]. Fuera de eso, sólo las unía una cosa, y es que el esfinge egipcio, emblema de la sabiduría divina y poseedor de todos los misterios del mundo visible y del invisible, también tenía su secreto –como la esfinge griega tenía su enigma–, secreto de suprema sabiduría para la conducta de la vida humana resumido en estas palabras que constituyen toda la sustancia de la sabiduría antigua, y que más tarde fueron aplicadas a Jesucristo: SABER. ATREVERSE. QUERER. CALLAR.

1. Una jarra lecita representa a Atenea inspirando así a Edipo; Véase *Revue archéologique*, 3ª série, T. X (1887), p. 91.
2. Por ejemplo FR. WARRAIN, *Le Mythe du Sphinx*, 1910.
3. Cf. GRASSET-DORCET, "Cypris et Paphos", *Gazette des Beaux-Arts*, T. XXV, 1868, p. 340.
4. SÓFOCLES, *Œdipus rex*, v. 1.199.

IV. EL ESFINGE, EMBLEMA DE LA RESURRECCIÓN

El emblema de la vida. – De todos los misterios que ocuparon la mente de los antiguos, el que siempre ocupó el primer lugar es el enigma que rodea el punto de partida, el principio y el juego de eclosión de la vida. Todo huevo, todo grano, llevan en sí un germen que, en condiciones favorables, produce un ser semejante al ser productor del huevo o del grano. Y por ese don de vida deparado a todo ser viviente, más que ningún otro don, sintieron los pueblos más antiguos un vivo y sincero agradecimiento al Dios creador, al que concebían como podían.

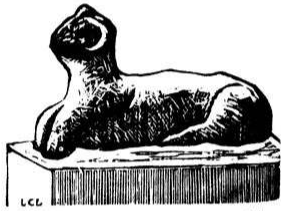


Fig. IX.- Criosfinge chipriota o fenicio. Terracota de la colección del autor.

Entre los egipcios, la esfinge se relacionó con el simbolismo de esta preocupación de los sabios por el misterio de la vida. ¿No era uno de los emblemas del sol fecundante, y no era la esfinge la imagen de Isis, madre de Horus? El esfinge carnero representaba a Amón «considerado la potencia que pone y mantiene la vida de la creación[2]» (Fig. IX). La escultura sagrada ponía una esfinge a cada lado del Arbol de la Vida, como en las estelas grecochipriotas de Athienau, en las que los capiteles están adornados de un pie de loto entero, emblema de fecundidad, que hace las veces de Arbol de la Vida y que está sostenido por dos esfinges allí colocadas, dice el egiptólogo Colonna-Ceccaldi, «para simbolizar la doble idea de fecundación y la concepción[3]» (Fig. X).

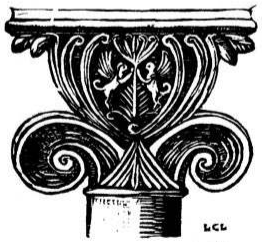


Fig. X.- Capitel egipciochipriota de Athienau.

1. Cf. M. BRÉAL, "Le Mythe d'Œdipe", *Revue archéologique*, 2ª série, T. VIII, 1863, pp. 193-214.
2. Ph VIREY, *Réligion de l'ancienne Égypte*, p. 182.
3. G. COLONNA-CECCALDI, "Un Sarcophage d'Athienau", *Revue archéologique*, T. XXIX, 1875, p. 23.

En el arte egeo, en la época micénica, se ven también los esfinges a cada lado del pie del Arbol de la Vida[1], y lo mismo se ha observado en Curio[2] y muchos otros lugares.

En Grecia, algunas monedas de Quío muestran una tras otra la esfinge y el Anfora[3] (Fig. XI y XII). Esto recuerda que, para el mundo antiguo, la mujer era «la Jarra de la Vida», y que el ánfora era en particular uno de los emblemas de la mujer fecundada. Una piedra fina grabada representa la esfinge fecunda acompañada de una expresión griega, probablemente en dialecto beocio, referida a la multiplicidad de los gérmenes de vida que ficticiamente lleva en sí.

Fig. XI Fig. XII.
Monedas griegas de Quío.

En Egipto, el carácter del esfinge como emblema del principio de vida era tan formalmente preciso que ha resistido el desgaste de los siglos: todavía hoy, de acuerdo con una vieja costumbre multimilenaria, nos dice Mariette-bey, hay mujeres estériles que se van a dormir o a descansar a la sombra o en los brazos de los esfinges de la avenida de Serapeum con el objeto de hacerse fecundas[4].

Parece que, en la Galia, los druidas, que no relacionaban la esfinge de múltiples mamas con la esfinge beocia de Edipo, sino con el esfinge egipcio, hicieron de ella uno de los emblemas referentes a la vida, el de la maternidad fecunda.

El emblema de la resurrección. – Para el Egipto de los tiempos antiguos, la vida terrena del hombre no era más que una preexistencia. Se consideraba que Nut, la madre de Osiris, paría a una vida nueva constantemente a los muertos de cada día ; el lecho mortuorio «es la cuna del difunto[5]».

Una viñeta del *Libro de los Muertos*, editado por Naville, representa las fases del renacimiento postmortuorio del ser humano. En esta transformación intervienen esfinges, y uno de ellos, acostado en un lecho, personifica a Harmachis, el Sol levante, el divino símbolo de la resurrección[6].

En el caso del Gran Esfinge de la pirámide de Kefrén, en Gizé, A. Moret es absolutamente categórico: este esfinge expresa para el rey Kefrén el mismo símbolo de la resurrección[7].

Es inútil insistir y añadir aquí más documentos.

V. EL ESFINGE Y LA LUZ

Acabamos de ver que, entre los egipcios, el esfinge era una divinidad solar[8], sin que los esfinges de Egipto, no obstante, hayan tenido alas, al menos anteriormente al período helenístico. El mundo de las riberas septentrionales del Mediterráneo y de las islas de

1. Cf. G. Gloz, *La civilisation égéenne*, L. III, p. 278.
2. Cf. Perrot y Chipiez, *Histoire de l'Art*, T. III, p. 552.
3. Cf. Louis Menard, *Histoire des Grecs*, T. I, p. 199.
4. Mariette, *Le Serapeum*, p. 30.
5. Alexandre Moret, *Mystères égyptiens*, p. 56, nota.
6. Véase Naville, *Le Livre des Morts*, Pl. CLVII, y texto, p. 186.
7. Alexandre Moret, *Op. cit.* p. 58, nota.
8. Cf. Ph. Virey, *Op. cit.* p. 179, nota.

esta región se las prestó, y nos los muestra llevados por su vuelo hacia el astro resplandeciente. En la yugular de un casco griego de la antigua colección Campana, el esfinge frigio se eleva para alzar el vuelo hacia la luz celestial[1] (Fig. XIII).

En sus célebres excavaciones de Micenas, Schliemann encontró esfinges en las tumbas de los príncipes[2], y se sabe la devota costumbre que tuvo el mundo antiguo, y que los primeros siglos cristianos conservaron, de poner a la sombra de los sepulcros los símbolos antiguos de la luz solar, convertidos luego en símbolos de Jesucristo, luz eterna de los vivos y los muertos.

«Es la luz astral, dice Eliphas Lévy, lo que representan esas gigantescas esfinges con cuerpo de león y cabeza de mago[3]». No digo que no, pero digamos más bien que para los antiguos pontífices del gran Egipto se trataba de la luz divina, en lo que para ellos fue su más divino concepto.

Fig. XIII.- Casco griego de la antigua colección Campana.

Y luego, dirijamos la vista a la otra punta de la tierra y encontraremos la esfinge –¡encuentro inesperado!– en la arqueología de las tierras de los indios aymarás del Perú; y también allí dirigía sus grandes ojos de piedra al benéfico curso del sol[4] (Fig. XIV).

Pese a la deformación que contrajo a lo largo de sus peregrinaciones por el Antiguo Continente, el esfinge conservó hasta en Roma su carácter de jeroglífico de la luz, y el esfinge que aparece en los frescos antiguos de la casa de Livia, en el Palatino, que decora la parte superior de una cornisa, lleva en la cabeza una diadema en cuya cúspide hay una llama parecida a la de una lámpara[5].

Fig. XIV.- Esfinge peruano precolombino, según Orbigny, *Op. cit.*

En Grecia, si bien el esfinge macho siguió siendo el símbolo de la luz, la esfinge hembra, por el contrario, era tenebrosa. Los atenienses, que la suponían hija de Cécrope, le daban el sobrenombre de Agraulis, que quiere decir: «la noctámbula[6]». Bréal, a mediados del siglo pasado, había subrayado ya el carácter tenebroso de la adversaria de Edipo, y hacía de este último el campeón e incluso

1. Cf. "Collection Campana", *Magasin pittoresque*, T. XXXI, 1863, p. 28. Grab.
2. Schliemann, *Mycènes*, pp. 43, 263, etc.
3. E. Lévy, *Histoire de la Magie*, p. 61.
4. Véase A. d'Orbigny, *L'Homme américain*, L. I. Cf. *Magasin pittoresque*, T. XXVI, 1858, p. 33 y Pl. II.
5. Cf. S. Blondel, "La Perspective dans les Beaux-Arts de l'Antiquité", *Gazette des Beaux-Arts*, T. XVII. 2 P., p. 33.
6. Cf. Grasset-Dorcet, "Cypris et Paphos", *Gazette des Beaux-Arts*, T. XXV, 1868, p. 340.

Fig. XV.- La Esfinge cretense en un sello de Zacco.

la imagen alegórica del sol[1]. El arte egeo, en un sello de piedra fina grabada, presenta la esfinge que abre para alzar el vuelo unas alas recortadas de escotaduras curvilíneas que hacen pensar en las alas membranosas de los murciélagos[2] (Fig. XV).

De modo que, con excepción a veces de lo que los pone en relación con el misterio de la vida, conviene separar el esfinge y la esfinge: los caracteres simbólicos de uno y de la otra suelen ser opuestos las más de las veces. Ya veremos que la emblemática de antaño sólo ha retenido el esfinge para enriquecer con él su ramillete de homenajes a nuestro Señor Jesucristo.

VI. EL ESFINGE, EMBLEMA DE JESUCRISTO

Según dice Eusebio[3], desde el principio del cristianismo, en Alejandría, existió una escuela importante para la instrucción de los catecúmenos y la formación de los clérigos. En el siglo III, esta institución, que llamaban Didascaleo, se encontraba en su apogeo. Se esforzó con éxito en hacer concordar con el cristianismo todo cuanto en las ideas religiosas anteriores podía armonizar con su dogma, su moral y su espíritu: la vieja teoría egipcia del Verbo creador[4], la tesis, más reciente, del Logos, del Verbo divino, intermediario entre Dios y el hombre, predicada por Filón y los filósofos helenistas, el Espíritu divino que insufla en las almas la vida espiritual, la inmortalidad del alma, etc...; luego, a la gnosis descabellada y engañosa de Basilio y de Valentín, trató de oponer «una gnosis ortodoxa y estrictamente razonable[5]».

Y de los viejos símbolos egipcios, los que eran susceptibles de concordar con la nueva religión se aplicaron a Cristo, a los misterios cristianos o al alma fiel: el escarabajo sagrado, el ibis, el halcón, la rana, el icneumon, la palmera, el loto, etc. Gayet, a quien debemos las instructivas excavaciones de las necrópolis cristianas de Akmin y Antínoe, habla a menudo de la influencia indiscutible de la antigua religión faraónica en el espíritu religioso de los primeros monjes egipcios[6]. E. Amélineau[7], uno de los mejores egiptólogos del siglo pasado, y tal vez el que mejor comprendió el espíritu de los primeros tiempos cristianos en Egipto, nos asegura que incluso en el siglo V, los dioses Osiris, Anubis, Amón y Horus[8] no habían perdido todavía su popularidad entre los monjes cristianos. En las obras de polémica, tan vivas en Alejandría, todos los ataques se dirigían al politeísmo grecorromano, ni uno contra los antiguos dioses del país, considerados expresiones de verdades mal conocidas pero reales. Uno de los más dulces, de los más dignos y santos entre los grandes monjes de los monasterios egipcios, no se ruborizaba de llamarse Pacomio, y la Iglesia lo venera con este nombre, que es el del dios itifálico, símbolo ingenuo y realista de la vida, «que nuestros apologistas modernos citan con complaciente horror a fin de demostrar en qué espantoso grado de obscenidad había caído

1. Véase M. Bréal, "Le Mythe d'Œdipe", *Revue archéologique*, 2e série, T. VIII, 1863.
2. Cf. G. Glotz, *La Civilisation égéenne*, L. IV, p. 394, fig. 73.
3. Eusebio, *Historia eclesiástica*, l. V, C. X.
4. Véase A. Moret, *Mystères égyptiens. La Mystère du Verbe Créateur*, II, pp. 105, ss.
5. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. IV, vol. II, sol. 2.407-2.410.
6. Cf. Gayet, *Coins d'Égypte ignorés*.
7. Véase E. Amélineau, *Géographie de l'Égypte à l'époque copte* y *Mémoires de la Mission du Caire*.
8. Para las asimilaciones de Cristo a Anubis y a Horus, véase A. Boulanger, *Orphée*, pp. 147-148.

miento religioso en Egipto[1]», porque no saben extraer la idea elevada y pura de la esc
lista y tosca del símbolo, y ver las cosas con el espíritu y los ojos de la época que las v

Bien pudiera ser, pues, que fuese una de las dos gnosis alejandrinas la que convirt
mero el esfinge en uno de los emblemas de Jesucristo; y el Didascaleo no podía decir
contra aunque la idea viniese de la gnosis por él combatida: los antiguos sentidos at
al esfinge se prestaban demasiado bien a esa adaptación. ¿No es también Jesús «el Seño
Dos Horizontes», del Oriente que desde los primeros tiempos representó su nacimient
Occidente, que simbolizó su muerte? Él es el Dios tanto de la luz creciente como del
las sombras. Es, en la realidad, y mucho más ampliamente que el esfinge en la fic
Soberanía, la Fuerza omnipotente y la Sabiduría divina; él las posee en toda plenitu
más majestuosa impasibilidad, en el más inalterable reposo, en la más intangible serer

También como la esfinge, Cristo es el sol divino y la fuente misma de la sobreab
cia. También es, no ya la imagen alegórica de la Unidad, la Verdad y lo Absoluto,
Absoluto mismo, en la Unidad y en la Verdad.

Como el esfinge de Egipto, es detentor y poseedor de los secretos eternos, y como
sabiamente todavía, dio a los hombres la doctrina perfecta y la regla de la segura sabidu
la conducta de su vida y la salvación de su alma.

Los siglos que siguieron mantuvieron las relaciones primeras entre los sentidos
máticos del esfinge de Egipto y el Salvador. Los místicos, e incluso algunas escuelas h
cas, aplicaron a la vida misma de Jesús el precepto del esfinge: «Saber, Atreverse, Q
Callar». Cuando un hombre rige su vida por estos cuatro verbos observados de una
complementaria, los unos con arreglo a los otros, recibe el máximo de fuerzas que es ca
utilizar. Entonces han de considerarse como sigue:

– *Saber, Atreverse, Querer, Callar.*

a) Saber atreverse, saber querer, saber callar;
b) Atreverse a saber, atreverse a querer, atreverse a callar;
c) Querer saber, querer atreverse, querer callar;
d) Callar el propio saber, callar los objetos de su audacia, callar su voluntad.

Y los maestros cristianos consideraron que ningún hombre en la tierra ha realizad
plenamente que el Hombre-Dios el precepto del esfinge, del que no tenía ninguna nece

Dijeron, en substancia:

Saber. – Jesús poseyó el Saber. Conocía al Padre y al Espíritu, con los cuales e
misma cosa. Fuente de todas las luces, luego de todo saber, en la tierra llevaba en sí la
tud de la ciencia divina, que es la de los principios y las causas, de lo Universal y lo Rel
Nada de cuanto concierne al mundo y los seres invisibles, el mundo visible y el fondo
naturaleza humana, le está oculto. Es el Omnisciente. Él dio al hombre la regla infalible
sabiduría mostrándole el Camino, por medio de la Verdad, con vistas a la Vida eterna,

1. E. Amelineau, *Les Moines égyptiens. – Vie de Schnoudi*, p. 12.

él mismo es «el Camino, la Verdad y la Vida», y él conoce los misterios del Camino, de la Verdad y de la Vida en todas sus manifestaciones, en todos sus estados.

En el Egipto antiguo, dice Le Cour, «la palabra Cristo significa el poseedor del secreto[1]».

Atreverse. – El Cristo Jesús supo atreverse, y su audacia fue grande: se atrevió a acercar la Materia al Espíritu, se atrevió a unir los dos términos más opuestos, puede decirse, Dios, el tres veces santo, y el hombre pecador, restableciendo así las relaciones primeras entre el Creador y la criatura racional pero caída. Durante su misión terrena, y durante su Pasión, se atrevió a desafiar, por nuestra redención, el más temible peligro que tuvo que temer como hombre, el odio del sacerdocio judío y el poder del gobernador romano. Se atrevió, por último, a amarnos hasta la consumación del suplicio redentor.

Querer. – Supo querer, y toda su voluntad se dirigió a la misión que venía a cumplir. Quiso como Dios y como hombre; y cuando en las angustias de su agonía, tembló su voluntad humana ante la prueba, la sostuvo ligándola fuertemente a la voluntad de su Padre, que era al propio tiempo su propia voluntad divina, puesto que él y su Padre son uno sólo[2]: «Padre, hágase tu voluntad[3]».

Callar. – Jesús supo callar cuando le pareció bien, y su silencio fue a menudo para él un escudo contra las voluntades adversas. Calló durante la primera y más larga parte de su vida, que a causa de ese silencio llaman su «vida oculta». Calló en el desierto, ante el Adversario, que lo quería sondear y a quien no dio más que la replica de las Escrituras, pero nada que viniese de él. Se envolvió en silencio ante las preguntas intempestivas de sus discípulos, cubriendo incluso con el velo del enigma algunas verdades que dejaba para el Espíritu Santo el cuidado de hacerles comprender después de su desaparición. Subrayó el valor del silencio precisando que nos pedirán cuentas de las palabras inútiles. Más tarde, ante aquellos de quien dependía la suerte de su vida, los príncipes del sacerdocio y Pilatos, se encerró en un silencio casi completo, no por dulce resignación, como suele decir una piedad mal informada, sino por la firme voluntad de no responder a jueces que no podían juzgarlo. Casi no abandonó aquel mutismo; sólo para asegurar que vendrá un día a juzgar él mismo la tierra[4], para afirmar su realeza[5] y para proclamar que es el Hijo del Dios viviente[6].

¿No es ese el silencio del cual dice un moderno que «forma parte del sacrificio[7]»?

El carácter que, prestado al esfinge, lo ponía en contacto con el misterio de la vida no podía en modo alguno prohibirle entrar en la serie de emblemas de Jesucristo, muy al contrario, porque, más que los cultos anteriores, y de manera más espiritualmente elevada, el cristianismo, tanto en su antiguo arte sagrado como en su liturgia, proclamó su gran agradecimiento

1. Paul Le Cour, *Atlantis*, nº 10 y nº 21, p. 2.
2. San Juan, *Evangelio*, XVII, 23.
3. San Mateo, *Evangelio*, XXVI, 42.
4. San Mateo, *Evangelio*, XXVI, 64.
5. *Ibid.*, XXVII, 12.
6. San Lucas, *Evangelio*, XXII, 70. – San Juan, *Evangelio*, XVIII, 37.
7. Conde de Chabrol, *Pour le Renouveau*, VI, 65.

por el don de la vida a aquel a quien constantemente invoca con el título de «Autor de la vida» y al cual proclama «vida nuestra». *Jesu, auctor vitae, Jesu, vita nostra*[1].

Por eso no ha de sorprender el ver irradiar en el *Catholicon*, la iglesia catedral de Atenas, un gran bajorrelieve en el que el Arbol de la Vida se alza entre dos esfinges como en los tiempos paganos en el antiguo Egipto y en Creta[2] (Fig. XVI). El catholicon ateniense lo construyeron en tiempos de las Cruzadas los duques franceses de Atenas[3]; incluso si el bajorrelieve de los esfinges fuese una antigua obra de arte pagano, lo cual ignoro, su empleo en ese lugar no dejaría por ello de resultar significativo.

Fig. XVI.- Los Esfinges y el Arbol de la Vida. Escultura del Catholicon de Atenas.

–Jesús dijo también: «Yo soy la luz que alumbra a todo hombre que viene a este mundo»; y el esfinge, dios solar de la luz intensa y pura del desierto egipcio, convenía tan bien como cualquier otro emblema para representarlo en alegoría. Me parece difícil, pues, pensar que los primeros simbolistas cristianos de Alejandría, que hicieron suyos los antiguos emblemas egipcios citados más arriba, no fuesen los primeros en relacionar a Cristo, luz del mundo, y el esfinge, antiguo símbolo del Sol, dios de su país.

VII. EL CUERPO DEL ESFINGE TETRAMORFOS, EMBLEMA DE CRISTO

Como el grifo, y como el centauro, el esfinge fue la imagen de la unión, en el único Ser que las ha poseído, de la naturaleza divina y la naturaleza humana, y de su doble soberanía sobre el mundo espiritual y el mundo material.

En el esfinge, igual que en el centauro, el busto humano, debido al alma que lo anima, creada según el Génesis a imagen de Dios[4], representa la divinidad del Salvador; y el cuerpo de cuadrúpedo representa su humanidad, pegada a la tierra, como la nuestra , durante su vida terrena. Todo cuanto he dicho a propósito del simbolismo del centauro sobre esta unión de las dos naturalezas de Cristo vale también para el esfinge.

Pero hay más: algunos esfinges tienen busto de hombre, alas de águila, patas delanteras de león y patas traseras de toro; en ese esfinge se detuvieron con especial complacencia los místicos cristianos, pues evoca a los cuatro animales sagrados de la visión de Ezequiel[5] y la de San Juan[6], traspasados luego a los cuatro Evangelistas. Al hablar del Tetramorfos hemos visto que, en la emblemática cristiana, el conjunto de esos cuatro animales reunidos fue uno de los grandes y misteriosos emblemas del Señor, y que condensaba en él todos los sentidos particulares de cada uno de los animales

1. *Letanías del santo Nombre de Jesús.*
2. Véase el grabado de Freeman, *Magasin pittoresque*, T. XXIX, p. 265.
3. Cf. Buchon, *Recherches sur la principauté française d'Achaïe.*
4. Moisés *Génesis*, I, 26.
5. Ezequiel, *Profecía*, I, 10 y X, 14.
6. San Juan, *Apocalipsis*, IV, 6-9.

separados. El esfinge así compuesto por una parte de cada uno de ellos, pues, es un verdadero tetramorfos. Los ocultistas de hoy, por mucho que disten en su mayoría de los hermetistas de antaño, lo también reconocen: «La esfinge muestra al cristiano –dice uno de ellos– el ángel[1], el águila, el león y el toro[2]». Y Schuré nos dice que se ve toda la evolución animal en la parte humana y la bovina, y la naturaleza divina en las alas del águila[3]. El águila, a decir verdad, ha representado la naturaleza divina en algunos temas de la iconografía y la emblemática cristiana en el caso del grifo, por ejemplo, pero en el caso del esfinge es el busto humano el que la representa.

Estos sentidos de jeroglífico de las dos naturalezas de Cristo y de variante del tetramorfos cuando lleva los cuatro caracteres necesarios bastarían ya sobradamente para justificar su entrada en la fauna sagrada del Salvador. Por el contrario, en el arte de las catacumbas, la esfinge de rostro de mujer personifica la Roma idólatra y depravada[4].

VIII. LOS CORAZONES DEL ESFINGE Y DEL HOMBRE

La doble naturaleza del Esfinge implica ficticiamente la presencia en él de dos corazones distintos: el de su busto de hombre y el de su cuerpo de animal. Es «el animal de dos corazones».

La misma observación parecería deber imponerse en el caso del centauro, pero no creo que los pensadores del antiguo simbolismo cristiano lo hayan tenido nunca en cuenta.

Para ellos, con el primero de los dos corazones del esfinge, el corazón del busto humano, tiene que ver todo cuanto es propio del elemento espiritual y de las funciones elevadas del alma humana. Con ese corazón tienen que ver para ellos la inteligencia, la voluntad y todas las facultades y sentimientos nobles; y al decirlo están de acuerdo con los pueblos antiguos, los asirios y sobre todo los egipcios, que no sitúan la sede del alma y de la razón en el cerebro, sino en el corazón.

Con el segundo corazón del esfinge tiene que ver todo cuanto concierne a la vida física del hombre y sus apetitos inferiores, lícitos o culpables, sus bienes terrenales, sus preocupaciones corrientes.

Por eso se comparó con el primer corazón al cristiano espiritual cuyos pensamientos habitan las zonas superiores del ámbito religioso, que hace prevalecer en su vida las preocupaciones elevadas de orden sobrenatural sobre el aspecto prosaico de la vida material.

Con el segundo corazón se comparó al cristiano prosaico, sensual y materialista que arrastra su vida como una carga de plomo y no alza nunca la frente más arriba del seto de su campo, de su mesa o de su cofre de monedas.

La superioridad del primer corazón, sostenido por el busto del hombre y las alas del águila, sobre el segundo, mantenido abajo por el cuerpo y las patas del cuadrúpedo, es, en un terreno en el que debe reinar absolutamente, la primacía de lo Espiritual sobre lo Material, que convierte al fiel en otra cosa que un simple cristiano vulgar; pues esa primacía efectuada en él abre a su alma el acceso a las zonas superiores en las que recibe más de cerca el aflujo, más abundante, de la gracia divina.

1. No es el ángel, sino el hombre, provisto de alas como los otros tres animales; los textos de Ezequiel y San Juan son categóricos.
2. Papus, *Traité élémentaire de Science occulte*, p. 187.
3. Cf. Schuré, *L'Evolution divine. Du Sphinx au Christ*, p. 33.
4. Cf. Davin, *Les Antiquités chrétiennes rapportées à la Capella-Greco du Cimetière de Priscille*, p. 51.

CAPÍTULO CINCUENTA Y CUATRO

EL DRAGÓN

I. EL «BUEN DRAGÓN» Y LA SANGRE DE DRAGÓN

El dragón de los naturalistas contemporáneos, *draco fimbriatus*, no es más que un pequeño saurio cuyo tamaño no supera los treinta y cinco centímetros de longitud; en las costas asiáticas y en las islas de Malasia, Sumatra, Java, Borneo y las Célebes. Tiene membranas flotantes, soldadas a los costados, le sirven de paracaídas cuando se lanza al vacío desde lo alto de los árboles o de las rocas, pero no tiene alas y por tanto no vuela (Fig. I).

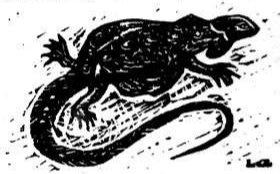


Fig. I.- El Dragón de las costas meridionales de Indochina.

No vamos a ocuparnos aquí de este ser pequeño e inocente.

Leyendo los escritos de los más antiguos maestros de la doctrina cristiana, Orígenes, Arnobio, San Jerónimo y San Agustín, parece claro que el primer milenio no prestó atención más que a un solo dragón maldito por las Escrituras hebraicas y el *Apocalipsis* de San Juan[1], animal fabuloso que parece haber nacido mucho antes del rey David, de una ampliación exagerada del cocodrilo.

Sólo más tarde, durante la Edad Media, se representó a la hidra del Nilo como si fuera un verdadero dragón pequeño, a veces alado[2]. Pero en la misma época, en medios imaginativos y particulares, nació la creencia en la existencia de otro tipo de dragón benéfico, diferente de la hidra del Nilo. Había antiguos recuerdos clásicos que apoyaban aquella ilusión: ¿no habían hablado los antiguos de genios dragontinos propicios a los mortales? y dice Suetonio que el dragón es «de esencia divina», *Divinus Draco*. Este agatodaimon tenía que haber vivido, huelga decirlo, bajo los ardientes cielos de Etiopía y en las tierras que baña el Océano Indico, el mar Eritreo del mundo antiguo.

Combatidos incesantemente por los «malos dragones», los «buenos dragones», según decían, sucumbían a veces bajo los terribles dientes y garras de sus adversarios; pero entonces su sangre caía sobre la caliente arena del desierto o sobre las ardientes rocas de las montañas, adquiría un aspecto resinoso de color púrpura oscuro y se convertía en uno de los más preci

1. Cf. Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. IV, col. 1.537 ss.
2. Véase en el capítulo CV, *La Hidra del Nilo*, fig. III, IV y V.

dos remedios conocidos por el hombre, la *sangre de drago*, que curaba tan bien como el díctamo y mejor que todos los demás medicamentos, las heridas a menudo espantosas que las armas causaban a los caballeros y las mordeduras de los animales salvajes cuando éstos se lanzaban desesperadamente sobre los intrépidos cazadores[1]. ¿Podía una sangre que hacía tan maravillosas curaciones brotar del corazón de un animal maldito? Algunos no quisieron creerlo, y su pensamiento relacionó simbólicamente esa sangre benéfica con aquella que se derramó sobre la roca del Calvario y por la cual fue curada de su herida original la humanidad. Este atrevimiento no excede a las audacias acostumbradas en los *Bestiarios* de la época.

A decir verdad, este simbolismo, como tantos otros, no parece haber traspasado los límites del círculo de alquimistas, galenos y boticarios, cuyos cenáculos o corporaciones, sobre todo hasta el Renacimiento, eran más que discretos con sus secretos y tradiciones profesionales.

Fig. II.- El Dragón. Del *Hortus Sanitatis*. Edición de 1491.

Sólo a comienzos del siglo XVII fue revelado el misterio de la verdadera naturaleza de la sangre de drago por parte del científico andaluz Nicolás Monardes[2]. Y he aquí lo que una de las grandes revistas médicas francesas escribía recientemente al respecto de este remedio que nuestros abuelos apreciaban tanto:

«... El nombre de *sangre de drago* no se le dio a causa de su color rojo, sino porque los antiguos pensaban que provenía de la sangre seca del dragón, animal fabuloso en el que creían (Fig. II). La verdad es que Dioscórides rechaza esta idea, aunque sin decir de dónde procede la sustancia. Fue el médico español Nicolás Monardes el primero que indicó su origen vegetal. Asegura que el árbol que da esta resina lleva el nombre de drago a causa de la huella de este animal que la naturaleza confiere a su fruto. Pero es mucho más verosímil que el fabuloso nombre de la resina hizo que se lo diesen al árbol que la proporcionaba, que los antiguos no conocían [3].»

La observación es muy juiciosa, y la sangre de drago que los antiguos recogían procedía, sin que ellos lo supiesen, de los frutos desecados de distintas palmeras de las riberas del golfo Pérsico y de la cuenca del mar Eritreo, del Indostán y de Indochina, especialmente del fruto del *Calamus draco*. La sangre de drago la produce generalmente el *Dracoema draco* de las Canarias y las Azores, y el *Pterocarpus draco*, de las Indias Occidentales y de América del Sur, conocidos por Nicolás Monardes.

1. En el siglo pasado, la sangre de drago entraba todavía en la composición de diversas píldoras y ungüentos eficaces contra las hemorragias, así como en el agua hemostática de Tisserand y en el polvo escarótico de Dubois.
2. N. MONARDES, *De las cosas que se traen de las Indias occidentales*.
3. *Æsculape*, 2e série, T. XVI, nº 3, mars 1926, p. 102. – Véase MATTHIOLUS, *Comment. sur Dioscoride*, Lib. V, cap. LXIX.

Plinio, por su parte, atribuye a la sangre del basilisco, el gallo dragonado, una virtud gica que lo aproxima mucho a la «sangre de drago»[1]. Fue, nos dice, «maravillosamente brada por los magos; cuaja como la pez, cuyo mismo color tiene; disuelta, se vuelve más que el cinabrio. Los magos le atribuyen además el poder de hacer que el hombre tenga con los poderes en las peticiones, con los dioses en la oraciones; de curar las enfermeda prevenir los maleficios. Algunos la llaman sangre de Saturno[2]».

A propósito de las ideas de la Edad Media referentes al dragón, agreguemos también el estudio atento de la heráldica nobiliaria de esa época[3] y de sus prolongaciones permite mitir que el arte del blasón no siempre consideró el dragón en mal sentido, sino que re sentaba a veces la Vigilancia, y también el Ardor, pues decían que «se comportaba e combate como un torrente impetuoso que desciende de las montañas», y que de su pecho un aliento tan ardiente que «inflamaba los aires»[4]. Por eso ha sido posible creer, sin dema do temor a equivocarse, que en los escudos de las Caritat de Condorcet (*de oro con dragón lante, armado y lampasado de sable, con bordura de gules*) el dragón representa el *ardor* d caridad, *caritas*, que es amor y que deriva su grado de amor del grado de su ardor. ¿No ir ca la Iglesia al corazón de Jesús de este modo: *Fornax ardens caritatis*, «Horno ardiente de ridad[5]»?

II. EL DRAGÓN Y EL VERBO DIVINO

Hay otra idea referente al dragón que parece haber nacido en pleno paganismo ex moriental; es la que relaciona este animal fabuloso con el Verbo divino, igual que el paganismo egipcio se relacionaba el ibis con el «Verbo creador». Las antiguas c tiandades de Siria, de la Alta Armenia y de los centros nestorianos más orientales probab mente la conocieron, pues las relaciones entre el Oriente Próximo y el Extremo Oriente, en primer milenio de nuestra era, eran mucho más frecuentes de lo que se suele imaginar[6]; lo demás, era una idea que existía en el Jurasán, Afganistán y el Panyab.

Todavía en nuestros días, el dragón es para el lamaísmo y el budismo indotibetano el e blema de la Vida y el Verbo divino, de la palabra conservadora de la vida en la tierra[7]. «El d gón, dice René Guénon, el antiguo símbolo extremoriental del Verbo, tan sólo despierta id "diabólicas" en la mente de los modernos occidentales[8]».

En Birmania y las regiones del valle del Río Azul que la rodean, el dragón es represen do, como creador, echando por la boca el mar de las aguas primitivas que contienen el P emblema de la vida en el mundo. Y sin duda, por este papel de su boca, se relaciona con Palabra del Dios creador.

1. Véase el capítulo XC, *El Gallo*, y PLINIO, *Historia Natural*, L. XXXIII, cap. VII.
2. PLINIO, *Historia Natural*, XXIX, 19.
3. Cf. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroique*, edición de 1669, p. 320.
4. Cf. ALBERTO MAGNO, siglo XII, *Los Animales*, Libro XXXV.
5. Texto oficial de las *Letanías del Sagrado Corazón*.
6. Cf. J.-B. CHABOT, *Histoire de Mar-Jabalaha III, patriarche des Nestoriens*, Paris, Paris, 1895.
7. Cf. J. MARQUÈS-RIVIÈRE, *A l'ombre des Monastères thibétains*, p. 125.
8. René GUÉNON, "Seth", *Le Voile d'Isis*, T. XXXVI, 1931, nº 142, p. 594.

En Annam, el dragón es emblema de poder, y representa además la persona del emperador (Fig. III). También es el guardián de los tesoros ocultos[1].

Agreguemos que, tanto en estas regiones como en la India y el Tíbet, el dragón suele considerarse un ser psicagogo, pues sobre sus alas o sus hombros son alzados y llevados hacia el Compasivo las almas de los ascetas después de la muerte de los cuerpos a los que animaban en la tierra. Así emigró de este mundo hacia la inmensidad dichosa la santa alma de Milarepa.

Fig. III.- La cruz del *Dragón de Annam*, condecoración francoannamita, instituida en 1886. Cf. DAQUIN y BARDIES, *Ordres de chevalerie autorisés en France*, p. 66.

Es históricamente seguro que los antiguos apóstoles del cristianismo en la China no anatematizaron la imagen del dragón local, pues en la cúspide de la estela cristiana levantada en Kin-chan-se en 1625 hay sobre la cruz una especie de cúpula coronal sostenida por dos dragones[2].

Todos los pueblos del globo que han tenido fe en una divinidad suprema, creadora de la tierra y de los mundos, así como de la vida que hay en estos mundos, han adorado la palabra omnipotente que ha gritado por el espacio las leyes que rigen la gravitación de esos astros y los gérmenes de vida que en ellos se han desarrollado. Ya fuese entre los pontífices de Egipto el Verbo creador; entre los griegos, el Logos; entre los druidas de los galos, la boca de Ogmios; entre los lamas y gurús del Tíbet, entre los bonzos de Indochina y de la China, la Voz de Dios o la Palabra increada, el Verbo divino, aunque mal conocido, mal servido y deformado a ultranza, no deja por ello de ser el Verbo de Dios que «era en el principio, sin el cual ninguna cosa fue creada, y es la vida misma y la luz de los hombres[3]».

Y para el cristiano, todo homenaje y toda adoración dirigidos al Verbo divino, aunque venga de los más obstinados paganos, sube hacia Cristo, Palabra eterna del Padre, lo mismo que todo cuerpo, lanzado al espacio, se va a su pesar hacia su centro real.

III. EL DRAGÓN EN LAS CONCEPCIONES RELIGIOSAS CHINAS

Los buenos chinos ven un poco por todas partes la imagen sagrada del dragón, en las lianas que se entrelazan en los troncos de los árboles desmedrados, en la espuma que borbotea bajo las cascadas, en las nubes que se estiran y deshacen empujadas por el viento, en la bruma que sale por la mañana de los estanques en los que florecen los lotos, en el vaho que sale en invierno de las narices de los caballos, en el humo de los incendios, en el de las piras fúnebres, en el vapor de la olla o del cuenco de arroz...[4].

Entre esos innumerables dragones, unos son genios buenos, y otros son seres temibles y

1. Cf. H. GOURDON, *Conference sur les religions indigènes en Indo-Chine*. Paris, 14 avril 1932.
2. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. I, col. 1353-1385, fig. 2.802.
3. Cf. San JUAN, *Evangelio*, I.
4. Véase H. DORÉ, *Recherches sur les superstitions en Chine*, passim.

maléficos: entre ellos, dice Henri Doré, se produce una inextricable confusión. El mayor de todos «es el animal misterioso, sobrenaturalizado, el reptil espíritu más particularmente designado en los libros chinos como el Dragón por excelencia».

Ese dragón, según dicen, aparece en las ocasiones muy importantes y marcó particularmente el reinado del emperador Fu Hi (4477-4363 antes de Cristo), que a menudo hizo intervenir supuestas y personales apariciones de este dragón como medio de influencia y de gobierno[1] (Fig. IV).

Fig. IV.- El gran Dragón sagrado de la China, protector de los soberanos del Imperio. Según H. DORÉ, *Op. cit.*

Los letrados religiosos de la China dividieron los dragones secundarios en cuatro familias: 1.- Los dragones que suben a los cielos; 2.- los dragones espíritus; 3.- los dragones terrestres, que no pueden subir a los cielos; y 4.- los dragones subterráneos, que guardan los tesoros ocultos y las materias valiosas que hay bajo tierra.

La imagen del gran dragón es en la China como el emblema de la nobleza soberana y del poder divino. Por eso la bordan en la túnica y en el manto del emperador, y suele servir de montura a los dioses y las diosas. Su culto tiene que ver sobre todo con la dicha del soberano y de su pueblo. El culto de los dragones secundarios es una liturgia extremadamente densa cuyas principales ceremonias se practican para obtener lluvia o buen tiempo, así como buenas cosechas de cereales y de frutos, para lo cual se celebra cada año la tradicional «Ceremonia de los Brotes» (Fig. V); a este culto pertenecen también las impetraciones para la prosperidad del ganado y la consecución de todos los bienes materiales[2].

Fig. V.- La imagen talismánica del «Dragón de los Brotes» en la China. Según A. DORÉ, *Op. cit.*, Part. I, T. I vol. II, p. 200, fig. 136.

Los felices inmortales, entre otros alimentos celestiales, reciben en el reino del más allá hígados de dragón y tuétano de fénix...[3].

En todo cuanto refiere Doré sobre las tradicio-

1. Cf. H. DORÉ, *Op. cit.*, I° Part., T. II, vol. IV, pp. 449 y 461.
2. *Ibid.*, I° Part., T. II, p. 200.
3. *Ibid.*, II° Part., T. IX, p. 491.

Fig. VI.- El «Am Duong» chino y coreano, comprende dos elementos: el Yang, elemento luminoso, activo y masculino, y el Yin, elemento oscuro, pasivo y femenino. Símbolo de la Vida universal.

nes dragontinas de la China, no se encuentra nada que ponga claramente al dragón en relación con el Verbo creador y conservador de la vida. Bien es verdad que no habla más que accidentalmente de las altas cuestiones de la teología china, y se refiere sobre todo a simples supersticiones de aquel país. Con todo, dice que «el dragón es el principio de actividad del *Yin*, o en otros términos, es el *Yang* del *Yin* [1]».

Es sabido que el *Am Doung* o Tai Ki del Asia central y de la China contiene los dos principios cósmicos, el masculino y el femenino, *Yang* y *Yin*, elementos complementarios y necesarios para toda existencia, para toda actividad, para toda vida latente o manifestada en el universo entero (Fig. VI).

Sin lugar a dudas pueden establecerse paralelismos entre este concepto y la teología cristiana del Espíritu creador y fecundador del mundo, de la Palabra creadora y conservadora de la Vida, del Verbo divino[2].

¿Cuál es el sentido exacto del *Am Duong* en el escudo episcopal de Monseñor Gustave Mutel, Vicario apostólico de Corea en 1850? No puedo suponer que tan sólo se trate del emblema heráldico de Corea, sin más...[3].

IV. EL «DRAGÓN DEL UMBRAL»

A esta exposición de ideas antiquísimas referidas al dragón, añadamos por simple mención un tema simbólico reciente que por lo demás no presenta hasta el final toda la exactitud deseable.

Es sabido que las ficciones más antiguas suelen mostrar al dragón guardando celosamente tesoros inmensos en cavernas inaccesibles o bien en cumbres rodeadas de precipicios a las que sólo se puede llegar por un peligroso sendero lleno de dificultades. En otras leyendas, el dragón defiende la entrada de paraísos incomparables en los que se ofrece el más valioso y frágil de los tesoros, la dicha. Para saborearla, o para poseer las riquezas de tan fantásticos depósitos, el hombre debe dar muerte al monstruo que los guarda; así Hércules tuvo que combatir y vencer al dragón que guardaba el jardín de las Hespérides, en cuyos bosquecillos había manzanas de oro que daban la felicidad. La lanza, o la espada, roja de sangre del guardián de esos lugares era así la llave que permitía entrar en ellos.

Desde hace muchos siglos hasta nuestros días, las agrupaciones de base iniciática han retenido en su simbolismo la ficción del dragón defensor, y su título de «guardián del umbral» ha pasado a su vocabulario. «Esotéricamente, el mito dragontino significa la lucha del iniciado contra el "dragón del umbral"»[4]. De modo, pues, que es la muerte ficticia de ese dragón guardián lo que permite acceder al sanctasanctórum de la agrupación y participar en la vida y los conocimientos de los grandes iniciados.

1. *Ibid.*, 1ª Part., T. II, vol. IV, p. 452.
2. Hay que destacar que el Gran Dragón contiene en sus repliegues la Llama, imagen de la vida.
3. Cf. SAINT-SAUD, *Armorial des Prélats français*, p. 264.
4. A. ROCHER, *La légende de la Tarasque*, p. 14.

Por eso en un cenáculo intelectual de París, muy independiente, este tema simbólico se ha formulado así: el dragón de los antiguos centros iniciáticos es una imagen de Jesucristo. Sólo dándole muerte pudo abordar la humanidad caída el umbral de la vida eterna. Así como el dragón guardián defiende la entrada del camino de dicha con garras y dientes, así Cristo, con su doctrina y moral tan severas, con sus rigurosos mandamientos, hace difícil acceder a la morada de la dicha sin fin, cuyo estrecho sendero, que sólo los valerosos pueden abordar, él mismo ha trazado y construido. Ese es el reino de los cielos que sólo los violentos consiguen, según el Evangelio. Sólo la efusión de la sangre del dragón permitió a Sigfrido acercarse al pájaro, atravesar el brasero, despertar a la virgen; sólo la efusión de la sangre de Cristo permite al hombre abordar la dichosa vida celestial, sacando provecho de los tesoros de redención, de santificación, de resurrección y de glorificación que sólo Él podía dar.

Todo ello se imagina sin duda con la mayor rectitud de espíritu; hay que señalar, no obstante, que al menos un punto requiere una observación. Y es que en todas las ficciones poéticas de la Antigüedad, el dragón defiende a ultranza su vida, y que en el Calvario el sacrificio de Jesús fue voluntario; el primero cede a la fuerza, el segundo se ofrece por amor.

V. EL DRAGÓN, EMBLEMA DE SATÁN

En el pensamiento corriente de la masa de cristianos de hoy en día, el dragón representa el espíritu del Mal, Satán, rey de los infiernos, y no representa más que eso (Fig. VII). Por lo demás, esta opinión, demasiado exclusiva en comparación con la simbología antigua y general, concuerda con la de los *Bestiarios* de la Edad Media[1], y se basa en los textos escriturarios, sobre todo en los que conciernen al dragón idolátrico de los babilonios que Daniel hizo perecer[2] (Fig. VIII), y los dragones del *Apocalipsis* de San Juan:

Fig. VII.- El Dragón infernal y alado. De un manuscrito del siglo XIV. Cf. Catálogo J. BAER, Frankfurt, 1912, nº 4.679.

«Otro signo apareció también en el cielo, dice San Juan; de pronto se vio aparecer un gran dragón rojo que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas llevaba siete diademas; con la cola arrastraba el tercio de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Se alzó luego el dragón ante la mujer que iba a parir, para devorar a su hijo en cuanto lo hubiese echado al mundo...[3]» Y San Juan agrega que ese gran dragón, esa «serpiente antigua» es aquel «que es llamado el diablo y Satán[4]».

Prosiguiendo el relato apocalíptico, volvemos a encontrar a la espantosa bestia, también escarlata y «cubierta de nombres de blasfemia» con sus siete cabezas y sus diez cuernos. Ya no combate a la mujer bendita entre todas las mujeres, sino que lleva sobre el lomo a otra mujer, suntuosamente vestida y engalanada, que lleva en la mano la copa desbordante de las iniqui-

1. Véase Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, XXV, *De Dragon*.
2. *Libro de Daniel*, XIV, 22-27.
3. San JUAN, *Apocalipsis*, XII, 3-5.
4. *Ibid.*, XII, 9.

Fig. VI.- El «Am Duong» chino y coreano, comprende dos elementos: el Yang, elemento luminoso, activo y masculino, y el Yin, elemento oscuro, pasivo y femenino. Símbolo de la Vida universal.

nes dragontinas de la China, no se encuentra nada que ponga claramente al dragón en relación con el Verbo creador y conservador de la vida. Bien es verdad que no habla más que accidentalmente de las altas cuestiones de la teología china, y se refiere sobre todo a simples supersticiones de aquel país. Con todo, dice que «el dragón es el principio de actividad del *Yin*, o en otros términos, es el *Yang* del *Yin* [1]».

Es sabido que el *Am Doung* o Tai Ki del Asia central y de la China contiene los dos principios cósmicos, el masculino y el femenino, *Yang* y *Yin*, elementos complementarios y necesarios para toda existencia, para toda actividad, para toda vida latente o manifestada en el universo entero (Fig. VI).

Sin lugar a dudas pueden establecerse paralelismos entre este concepto y la teología cristiana del Espíritu creador y fecundador del mundo, de la Palabra creadora y conservadora de la Vida, del Verbo divino[2].

¿Cuál es el sentido exacto del *Am Duong* en el escudo episcopal de Monseñor Gustave Mutel, Vicario apostólico de Corea en 1850? No puedo suponer que tan sólo se trate del emblema heráldico de Corea, sin más...[3].

IV. EL «DRAGÓN DEL UMBRAL»

A esta exposición de ideas antiquísimas referidas al dragón, añadamos por simple mención un tema simbólico reciente que por lo demás no presenta hasta el final toda la exactitud deseable.

Es sabido que las ficciones más antiguas suelen mostrar al dragón guardando celosamente tesoros inmensos en cavernas inaccesibles o bien en cumbres rodeadas de precipicios a las que sólo se puede llegar por un peligroso sendero lleno de dificultades. En otras leyendas, el dragón defiende la entrada de paraísos incomparables en los que se ofrece el más valioso y frágil de los tesoros, la dicha. Para saborearla, o para poseer las riquezas de tan fantásticos depósitos, el hombre debe dar muerte al monstruo que los guarda; así Hércules tuvo que combatir y vencer al dragón que guardaba el jardín de las Hespérides, en cuyos bosquecillos había manzanas de oro que daban la felicidad. La lanza, o la espada, roja de sangre del guardián de esos lugares era así la llave que permitía entrar en ellos.

Desde hace muchos siglos hasta nuestros días, las agrupaciones de base iniciática han retenido en su simbolismo la ficción del dragón defensor, y su título de «guardián del umbral» ha pasado a su vocabulario. «Esotéricamente, el mito dragontino significa la lucha del iniciado contra el "dragón del umbral"»[4]. De modo, pues, que es la muerte ficticia de ese dragón guardián lo que permite acceder al sanctasanctórum de la agrupación y participar en la vida y los conocimientos de los grandes iniciados.

1. *Ibid.*, 1ª Part., T. II, vol. IV, p. 452.
2. Hay que destacar que el Gran Dragón contiene en sus repliegues la Llama, imagen de la vida.
3. Cf. SAINT-SAUD, *Armorial des Prélats français*, p. 264.
4. A. ROCHER, *La légende de la Tarasque*, p. 14.

Por eso en un cenáculo intelectual de París, muy independiente, este tema simbólico se ha formulado así: el dragón de los antiguos centros iniciáticos es una imagen de Jesucristo. Sólo dándole muerte pudo abordar la humanidad caída el umbral de la vida eterna. Así como el dragón guardián defiende la entrada del camino de dicha con garras y dientes, así Cristo, con su doctrina y moral tan severas, con sus rigurosos mandamientos, hace difícil acceder a la morada de la dicha sin fin, cuyo estrecho sendero, que sólo los valerosos pueden abordar, él mismo ha trazado y construido. Ese es el reino de los cielos que sólo los violentos consiguen, según el Evangelio. Sólo la efusión de la sangre del dragón permitió a Sigfrido acercarse al pájaro, atravesar el brasero, despertar a la virgen; sólo la efusión de la sangre de Cristo permite al hombre abordar la dichosa vida celestial, sacando provecho de los tesoros de redención, de santificación, de resurrección y de glorificación que sólo Él podía dar.

Todo ello se imagina sin duda con la mayor rectitud de espíritu; hay que señalar, no obstante, que al menos un punto requiere una observación. Y es que en todas las ficciones poéticas de la Antigüedad, el dragón defiende a ultranza su vida, y que en el Calvario el sacrificio de Jesús fue voluntario; el primero cede a la fuerza, el segundo se ofrece por amor.

V. EL DRAGÓN, EMBLEMA DE SATÁN

En el pensamiento corriente de la masa de cristianos de hoy en día, el dragón representa el espíritu del Mal, Satán, rey de los infiernos, y no representa más que eso (Fig. VII). Por lo demás, esta opinión, demasiado exclusiva en comparación con la simbología antigua y general, concuerda con la de los *Bestiarios* de la Edad Media[1], y se basa en los textos escriturarios, sobre todo en los que conciernen al dragón idolátrico de los babilonios que Daniel hizo perecer[2] (Fig. VIII), y los dragones del *Apocalipsis* de San Juan:

Fig. VII.- El Dragón infernal y alado. De un manuscrito del siglo XIV. Cf. Catálogo J. BAER, Frankfurt, 1912, nº 4.679.

«Otro signo apareció también en el cielo, dice San Juan; de pronto se vio aparecer un gran dragón rojo que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas llevaba siete diademas; con la cola arrastraba el tercio de las estrellas del cielo, y las arrojó sobre la tierra. Se alzó luego el dragón ante la mujer que iba a parir, para devorar a su hijo en cuanto lo hubiese echado al mundo...[3]» Y San Juan agrega que ese gran dragón, esa «serpiente antigua» es aquel «que es llamado el diablo y Satán[4]».

Prosiguiendo el relato apocalíptico, volvemos a encontrar a la espantosa bestia, también escarlata y «cubierta de nombres de blasfemia» con sus siete cabezas y sus diez cuernos. Ya no combate a la mujer bendita entre todas las mujeres, sino que lleva sobre el lomo a otra mujer, suntuosamente vestida y engalanada, que lleva en la mano la copa desbordante de las iniqui-

1. Véase Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, XXV, *De Dragon*.
2. *Libro de Daniel*, XIV, 22-27.
3. San JUAN, *Apocalipsis*, XII, 3-5.
4. *Ibid.*, XII, 9.

Fig. VIII.- Daniel envenenando al dragón de Babilonia. – De un *Speculum Humanae salvationis*, mss. inglés del siglo XIV. Véase Joseph Baer, Catálogo, 1912, p. 300, Pl. LVI.

dades, las abominaciones y las infamias perpetradas sobre la tierra. Y su nombre es «Babilonia la Grande[1]» (Fig. IX).

De acuerdo con estos textos, los artistas antiguos hicieron que el dragón, incluso fuera de las espantosas visiones del relato de San Juan, simbolizase a Satán el anticristo, señor de todo mal que alza sobre él las siete cabezas de los pecados capitales, el mal espíritu que impulsa a cometer el «pecado contra el Espíritu Santo» del que en el Libro sagrado se dice que «no tiene perdón ni en este mundo ni en el otro».

Los artistas de antaño nos presentan también a esta bestia monstruosa como señora soberana de todos los agentes del mal en la tierra, vengan de donde vengan, y sean los que sean. Por eso en una vidriera antigua de Saint-Nizier de Troyes es adorada por un rey, un obispo, un monje y una mujer; desde lo alto de su cielo, Dios, vestido como un papa, se inclina armado con una hoz para cortar de un tajo la horrible cosecha de las siete cabezas del monstruo. Y la escena lleva este comentario:

«Aquí sale de la mar un animal horrible,
Monstruo siete veces cabezudo y provisto de diez cuernos,
Que cruzando los confines de grandísimas blasfemias,
Del dragón ha recibido poder para hacer el mal[2]» (Fig. X).

Pero en oposición con la soberanía de la bestia dragontina sobre los seres humanos pervertidos y perversores, muchas leyendas hagiográficas nos representan, con el aspecto de un dragón, al Espíritu del Mal vencido por santos y santas. Son primero los dos caballeros del cielo, San Miguel (Fig. XI) y San Jorge, completamente equipados y armados, y montados sobre caballos de guerra; luego, gran número de bienaventurados que no llevan más arma que la fuerza de sus virtudes, la cual les atrae una parte de la fuerza divina. Así, San Andrés de Aix-en-Provence, San Víctor en Marsella, San Armentario en Draguignan, Santa Marta en Tarascón, Santa Radegunda en Poitiers y tantos otros.

Todo el mundo conoce la leyenda tarasconesa: un animal monstruoso, enorme saurio «de

1. *Ibid.*, XVII, 4, 5. – Véase también XX, 2-4.
2. Vidriera del siglo XVII.

boca de león», que Mistral describió conforme a las tradiciones provenzales[1], y que llamaban *la Tarasque* (tal vez del griego *tarasso*, «espantar»), sumió en el terror toda la ribera del Ródano, desde Aviñón hasta el mar. Santa Marta fue sola al encuentro del animal y lo llevó prisionero a Tarascón, atado tan sólo con su frágil cinturón. Es imagen del paganismo vencido en aquella región por los primeros apóstoles de la fe cristiana.

Fig. IX.- La Bestia de siete cabezas del *Apocalipsis*. – De una vidriera del siglo XV en Saint Nizier de Troyes.

En el siglo IV, Santa Radegunda, la cautiva de sangre real que había desposado Clotario pero cuyo matrimonio fue anulado, fundó en Poitiers un monasterio en el que pasó el resto de su vida con sus compañeras en la práctica de todas las virtudes. Pues bien, sucedió que un dragón alado enorme fue a establecerse en un subterráneo, entonces ya antiguo, que daba al monasterio. Y aquel monstruo devoraba a las religiosas demasiado imprudentes que se acercaban a su guarida. Radegunda lo castigó por ello: cuando se preparaba a emprender el vuelo para huir de ella, la santa lo fulminó sólo con una señal de la cruz. La tradición poitevina ha llamado a aquel dragón «la Grand'goule».

Fig. X.- La gran Babilonia del *Apocalipsis*. Miniatura de la Edad Media, de BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 183 y pl. XXIX, nº 314.

Fig. XI.- San Miguel derribando al Dragón. El Arcángel, no vestido de caballero, sino de hombre armado de las milicias concejiles, no tiene armas ofensivas. Cobre grabado del siglo XIII. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. II, p. 16, Pl. XX, nº 213.

Antaño, en las viejas ciudades en las que se contaban leyendas semejantes, se llevaban en las procesiones solemnes las imágenes de los dragones vencidos. En el siglo XV, el buen rey Renato de Anjou reguló en persona el ceremonial de la procesión en la que se llevaba la imagen de la Tarasque, en Tarascón[2].

Esas imágenes de dragones, que venían inmediata-

1. MISTRAL, *Mireille*, canto XI.
2. Cf. POSTE, "Recherches historiques sur les fêtes de la Tarasque", *Mémoires de l'Académie d'Aix en Provence*, T. IV, 1840. – ROUCHIER, *La légende de la Tarasque*, p. 7.

SÉPTIMA PARTE

LAS AVES FABULOSAS

CAPÍTULO CINCUENTA Y CINCO

EL FÉNIX

I. EL PROTOTIPO NATURAL DEL FÉNIX

De nuevo hay que volverse hacia el misterioso y profético Egipto para buscar la razón de la presencia del fénix en la serie de emblemas personales de Jesucristo; no porque sea posible pensar que este emblema haya nacido en la cuenca del Nilo, sino porque allí se creó la singular fábula que hace de él el pájaro más fabuloso que haya creado la imaginación humana.

Fig. I.- El Fénix «de buen augurio» entre los chinos.

Parece, en efecto, que la antigua Asia conocía ya el fénix mucho antes que Egipto: el más antiguo arte chino nos muestra un fénix asociado a menudo a la flor de nelumbio o bien a la de loto, cuyo simbolismo comparte o completa. Envuelto por sus largas plumas caudales como el centro de una rosa por sus pétalos (Fig. I), su imagen es desde los tiempos más antiguos un talismán venerado[1].

En el arte asirio, contemporáneo de la hermosa época egipcia, hay un ave sagrada que sigue o antecede al soberano llevado por el galope de sus caballos, igual que en el arte egipcio el halcón acompaña el carro de los faraones; y esa ave tutelar de los asirios se parece mucho más al fénix que al halcón.

El gavilán, el halcón, el buitre, el ibis y la golondrina que encontramos en el arte religioso de Egipto son pájaros que nacen y viven en aquel país; el fénix no corresponde a ningún tipo real de la fauna egipcia, por eso su identificación hizo dudar a muchos científicos del siglo pasado. E. de Rougé ve en él «una especie de garza[2]», y Champollion-Figeac lo llama «un avefría provista de copetes[3]». Su nombre egipcio de *Bennu* implica la idea de color brillante

1. Cf. G. de C., "Vue générale de l'Art chinois", *Gazette des Beaux-Arts*, 2 P., T. V, 1872, p. 116.
2. E. de Rougé, *Notice des Monuments du Louvre*, 1860, p. 85.
3. Champollion-Figeac, *L'Égypte ancienne*, p. 259.

que los griegos interpretaron con *foinix*, «el purpurado», de *foinikes*, «color púrpura»; *foinix*, que el helenista Planche traduce por «pájaro de fuego[1]».

Ninguna zancuda corresponde a esta indicación de color, ni siquiera el flamenco rosa, en el que algunos han pensado. Por eso, tras haber considerado varias representaciones del fénix que se parecen a la del obelisco del Cairo (Fig. II), la mayoría de los egiptólogos se han unido a la opinión de Cuvier, que ve en el faisán dorado de Asia el prototipo natural del fénix: el considerable papel de esta ave en las artes emblemáticas de Asia, sobre todo de la China, autoriza esta opinión. En la China, el Kin-Ky (la gallina de oro) y el faisán Fu-wu aparecen esculpidos, bordados, cincelados, pintados o dibujados por todas partes, con diversos sentidos siempre favorables[2].

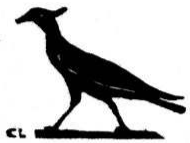


Fig. II.- El Fénix en un obelisco de basalto en el Cairo. De DAVIN, *Op. cit.*

V. Davin ha escrito, conforme a lo que acabo de decir, largas y eruditas páginas que llevan también a la conclusión del estrecho parentesco del fabuloso fénix de Egipto y el faisán dorado real. Este último pájaro, por lo demás, tan sólo fue conocido en Roma en tiempos de los primeros emperadores, y sus representaciones en el arte cristiano son muy raras; no obstante, Dom Leclercq, a quien conviene referirse siempre por lo que atañe al arte primitivo del cristianismo, da la representación de un mosaico de Furni en el que aparece el gallo del faisán junto a su hembra[3].

II. EL FÉNIX EN LA CHINA

Parece ser que en el «Celeste Imperio», el fabuloso fénix también es el faisán poetizado. Entre las trescientas sesenta especies de aves conocidas por los antiguos chinos, es el fénix, el *Fong Huang*, el que ostenta la realeza. *Fong* significa macho, y *Huang*, hembra. Los fénix nacen, según cuentan, en el Reino de los Sabios, al Oriente de la China, probablemente en alguna isla imaginaria.

El fénix tan sólo come el fruto de una variedad de bambú, y tan sólo bebe el agua más pura. Todas las aves del cielo le hacen la corte cuando aparece, y si se da el caso de que cante, todos los gallos del mundo le responden. Su canto es una armonía de cinco notas. Tiene seis pies de alto y su plumaje se compone de cinco colores muy vivos[4].

Cuentan que esta divina especie de pájaro nació del Sol o del Fuego. Hijo de la Llama, salido por su mediación del *Yang*, el gran principio activo, el fénix ejerce una influencia preponderante en la concepción y el nacimiento de los niños, y es él quien, con el licornio, trae del cielo a las madres las almas de sus hijos[5]. Igualmente es un factor activo de vida en la germinación y el crecimiento de la vegetación primaveral, y su imagen, como la del dragón, participa en los ritos solemnes de la «Ceremonia de los Brotes[1]» (Fig. III).

Se considera que el fénix, protector de los emperadores, se aparece a algún santo o a algún grande del Imperio en las épocas de prosperidad, y también cuando el cielo bendice especialmente a sus hijos de la China; en las épocas malas, se aísla en felices soledades, lejos de las orillas del mar de la China y del mar Azul. Cuentan las leyendas chinas que se manifestó de manera particularmente efectiva durante los felices reinados de los emperadores Huang Ti (2697 antes de Cristo), Chao Hao (2597 a 2514 antes de Cristo) y Yao, hacia 2351[2]...

Dicen que en el cielo, las almas santas, son alimentadas con manjares divinos entre los que hay hígados de dragón y tuétanos de fénix, que los mantienen inmortales en una dicha sin par[3].

Fig. III.- La imagen talismánica del Fénix para la ceremonia china de los Brotes. Cf. H. DORÉ, *Op. cit.*

III. EL FÉNIX ENTRE LOS ANTIGUOS EGIPCIOS

El pájaro que nos ocupa en este capítulo, al que los griegos llamaron *Phenix*, se llamaba *Bennu* entre los egipcios, nombre que refleja una idea de esplendor y que parece relacionarse, dice el egiptólogo Lefébure, con el nombre asirio *bânu*, que significa «brillante».

En la religión egipcia, el bennu, al que los jeroglíficos nos muestran con el especto convencional de zancuda coronada de copete (Fig. IV), estaba relacionado con los cultos conjuntos de Osiris y de Ra. Era, nos dice Ph. Virey, «el símbolo de las apariciones periódicas, de las salidas del Sol, es decir –digámoslo enseguida– que era un emblema de las resurrecciones de Osiris[4]».

Las imágenes del bennu, por lo general, están todas relacionadas con el sol, ya sea en la tumba de Osiris en Abidos, en Anteópolis o en Captos, e incluso en Edfú. En Captos, igual que en Anteópolis, el bennu, que tiene en el pecho dos brazos humanos, los tiende hacia la estrella Sathis (nuestro Sirio), cuya aparición en el cielo precede a la salida del sol[5].

En un texto hallado en el cofrecillo funerario de una reina de Egipto de la decimoprimera dinastía, Osiris le confía al bennu su secreto de las cosas de la eternidad. En el *Ritual de los Muertos*, tan interesante con sus nociones de Purgatorio e Infierno, Osiris dice también: «Yo soy el Bennu, ese Grande que está en An (Heliópolis); yo soy la ley de la existencia y de los seres» (nacimiento, muerte y resurrección[6]). Encontramos muy antiguamente esta identificación de Osiris y el pájaro que le está consagrado, aunque parece que sólo tardíamente, en el último mi-

1. J. PLANCHE, *Dictionnaire grec-français*, p. 1.198, col. 3.
2. Cf. César CANTU, *Histoire universelle*, T. III, p. 318.
3. FURNI, actualmente Henchir el Msâadin. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. V, vol. I, col. 1.080.
4. Cf. H. DORÉ, *Recherches sur les superstitions en Chine*, 1ª Part., T. II, vol. IV, pp. 442 ss.
5. *Ibid.*, 1ª Part., T. I, pp. 2 y 4.

1. Ibíd., 1ª Part., T. I, vol. II, p. 200.
2. Ibíd., 1ª Part., T. II, vol. IV, p. 442.
3. Ibíd., II ª Part., T. IX, p. 491.
4. P. VIREY, *Religion de l'ancienne Égypte*, p. 145.
5. Cf. DAVIN, "La Capella Greca", *Revue de l'Art chrétien*, 2ª série, T. X, 1879, p. 379.
6. *Ibíd., Op. cit.* p. 384.

lenio antes de Cristo, el bennu fue honrado en el templo de Heliópolis con una leyenda propia exclusivamente de él; sin duda la debía a que el sacerdocio heliopolitano deseaba ocultar con enigmas que resultasen indescifrables para los sacerdotes menfitas y tebanos el descubrimiento astronómico que había hecho del «período sothíaco» y del «ciclo circular[1]». Nunca vivía, decía dicha leyenda, más de un bennu en la tierra. Cuando sentía que iba a cumplir quinientos años, levantaba el vuelo, pasaba primero por Arabia hasta llegar a Heliópolis, donde los sacerdotes habían sido advertidos de su llegada por el cielo; el bennu se construía sobre el altar del templo una hoguera hecha de preciadas plantas aromáticas de Arabia que eran inflamadas por los rayos del sol, y sobre la cual se consumía; pero de sus cenizas nacía enseguida un pequeño gusano que antes de terminar el día se convertía en un nuevo bennu lleno de vigor (Fig. IV).

Fig. IV.- El bennu estilizado en un Ritual de los Muertos.

IV. EL FÉNIX ENTRE LOS GRIEGOS Y LOS ROMANOS

Plinio[2], Plutarco[3] y Ausonio[4] pretenden que Hesíodo, que según Herodoto vivía en tiempos de Homero mientras que otros lo hacen contemporáneo de Salomón, fue el primero que en los países clásicos habló de la leyenda del bennu egipcio, al que los griegos dieron el nombre de *Foinix, fénix.*

«Si este pájaro, dice Herodoto, se parece al retrato que dan de él, sus alas son parcialmente doradas y parcialmente rojas, y por la forma de su cuerpo se parece al águila.»

El año mismo de la célebre batalla de las Termópilas, el 480 antes de nuestra era, Herodoto visitó Egipto; nos dice textualmente en sus recuerdos de viaje, por lo demás bastante confusos: «Partiendo de Arabia, (el fénix) lleva al templo del Sol a su padre envuelto en mirra y lo entierra en el templo del Sol. La cosa sucede así: pone un huevo de mirra del peso que puede llevar, trata entonces de levantarlo, y tras esa prueba, deja el huevo en el suelo, hace en él un agujero, mete dentro a su padre y llena de mirra el lugar hueco donde lo ha metido: el peso del padre es el de la materia quitada. Una vez así dispuesto, lo lleva a Egipto, al templo del Sol[5]».

Como se ve, la memoria de Herodoto se tomaba bastantes libertades con el tema heliopolitano. Plinio, en su *Historia Natural*, y Ovidio, que escribió sus *Metamorfosis* en tiempos de Cristo, fueron más exactos.

El huevo del que habla Herodoto hizo que, en varios relatos de la leyenda del fénix, un huevo ocupase el papel del gusano del relato egipcio[6]; ya veremos que la simbología cristiana no aceptó esa sustitución.

1. *Ibid., Op. cit.*, p. 388, en cuanto al período sothíaco como medida de la vida del Fénix. Véase DAUSSON, *Cours d'études historiques*, T. III, pp. 255 ss.
2. PLINIO: *Historia Natural*, L. VII, c. 48.
3. PLUTARCO: *De oraculorum defectu.*
4. AUSONIO: *Epistl.* XVIII.
5. HERODOTO, *Euterpe*, LXXIII.
6. Cf. por ejemplo, *Les œuvres de M. Cyrano-Bergerac*, T. I, p. 114.

Plinio, que dice que escribe a partir de las informaciones del sabio y erudito Manilio, habla así del fénix: «Nadie lo ha visto nunca comer. Está consagrado al sol en Arabia, y vive quinientos años; llegado a la vejez, se construye un nido con ramitas de canela y de incienso, lo llena de perfumes, y muere encima. De sus huesos y su médula nace un gusano que se convierte en nuevo fénix. Éste empieza por celebrar unos dignos funerales: lleva el nido entero a Panchayé, en la Ciudad del Sol, y lo pone en el altar. Este mismo Manilio dice que la revolución del gran año se hace con el Fénix, y que entonces vuelven las mismas señales de las estaciones y de los astros. Esta renovación se produce en la mitad del día en que el sol entra en Aries».

Algo más tarde, también Tácito, al hablar del fénix, aportará la prueba de que el misterio con el que habían cubierto los sacerdotes heliopolitanos su descubrimiento astronómico del «período sothíaco» y el «ciclo circular» estaba ya desvelado en su época.

Pomponio Mela, por su parte, se expresa así: «El fénix siempre está solo, pues no tiene padre ni madre. Tras haber vivido quinientos años, se tiende sobre una hoguera que él mismo ha levantado apilando plantas aromáticas y se deja consumir. Luego, al solidificarse la parte líquida de sus miembros descompuestos, se engendra a sí mismo y renace de nuevo. Cuando ha adquirido suficiente vigor, lleva sus antiguos huesos envueltos en mirra a una ciudad de Egipto denominada Ciudad del Sol, los deposita en un santuario y los consagra con memorables funerales[1]».

Por último, en el siglo IV de nuestra era, cuando Nono se dirige al astro espléndido en su *Himno al Sol*, el poeta griego de Egipto le dice: «En tus embalsamados altares, esa sabia ave milenaria que es el fénix trae llenas de ramas olorosas sus garras de curvadas uñas. Te trae así el final y el comienzo de una vida que saca de sí mismo[2].»

Nono escribía estas líneas antes de su conversión al cristianismo, pero en ellas se expresa el pensamiento, contenido también en el pasaje de Pomponio Mela antes citado, de que el fénix saca de sí mismo, y no de otra fuente, su renacimiento a una nueva vida. Es eso sobre todo lo que hará que la simbología cristiana escoja al fabuloso pájaro como uno de los más perfectos emblemas de Cristo resucitado.

Añadamos que Herodoto pretendía que una de las más preciadas gomas perfumadas, el cinamomo fabuloso, cien veces más preciado que el producido por el arbusto de igual nombre, procede únicamente del nido del fénix. Ahora bien, no podía concebirse que el único fénix que vivía en la tierra tuviese más que un solo nido, el que se construía con maderas aromáticas para dejarse consumir en él por las llamas. El cinamomo de Herodoto, pues, debió de ser la quintaesencia de la combustión común de las plantas aromáticas y el propio fénix. Digamos enseguida que Plinio, que tan buena acogida solía prestar a las ficciones maravillosas, protesta contra el relato de Herodoto y le devuelve al arbusto de Asia todos sus derechos[3].

Mejor o peor expuesta por los autores que acabamos de citar y por otros, la leyenda del fénix pasó enseguida a ser conocida en todo el vasto Imperio. La simbología cristiana lo encontró por todas partes cuando lo convirtió en uno de sus principales emblemas de la resu-

1. POMPONIO MELA, *Descripción de la tierra*, Lib. III, c. VIII.
2. NORMOS, *Himno al Sol. Las Dionisiacas*, Traducción de Mario Meunier, p. 89.
3. Véase PLINIO, *Historia Natural*, Lib. XII, XLII.

rrección y del divino Resucitado: hasta las monedas de los emperadores se encargaron de llevar la imagen del fénix hasta el último rincon de las provincias más alejadas.

V. EL DOGMA DE LA RESURRECCIÓN A COMIENZOS DEL CRISTIANISMO

La vida del hombre es breve. A menudo es presa de las severidades inmerecidas de la suerte; a menudo también lo es de la maldad de los hombres. Los pensadores y los teólogos del antiguo Egipto sacaron de ello la conclusión de que la Divinidad, para ser justa con el ser humano, tenía que resucitarlo a fin de que, en cuerpo y alma, sea finalmente tratado conforme a las leyes imprescriptibles de la justicia integral en una vida en la que las vicisitudes no lo puedan alcanzar.

Incluso sin la aportación más o menos imprecisa de una revelación primitiva hecha a su raza, podían razonar así. Esa fe muy real en una restauración del ser humano después de la muerte la proclamaron los egipcios mediante símbolos seguros del fénix, de la rana, de los árboles de hoja caduca y otros, emblemas todos ellos que la religión cristiana creyó conveniente aceptar de ellos para representar la Persona de nuestro Señor Jesucristo resucitado. Y es que, en su emblemática, todo ideograma de la idea de resurrección se aplica en primer lugar a aquel de quien dijo San Pablo que «es el principio de la vida y el Primogénito de entre los muertos[1]».

Esta necesidad intelectual de la convicción en la resurrección se constata entre los egipcios más antiguamente que en los demás pueblos, pero no fue exclusiva de su nación: ¿no impresiona verlo manifestarse, hacia el siglo VII antes de nuestra era, entre los pueblos de la cuenca mediterránea con la aparición de dioses míticos, todos los cuales sufren hasta la muerte una «pasión» más o menos característica para resucitar a continuación a la plenitud de la vida? Así ocurre en el caso de Osiris, Adonis, Attis, Zagreo, el dios órfico de Tracia, Sabazio, el dios solar de Frigia[2], Tammuz, el dios de las costas sirias cuya muerte lloraban las mujeres de Israel hasta el umbral del tabernáculo de Yahveh[3], etc.

De manera más precisa, los sabios de Grecia expresaron su convicción y su creencia en la «palingenesia», es decir, en la regeneración postmortuoria del hombre en un estado más perfecto.

Hacia el año 568 de nuestra era, Teognis de Megara escribía en este mismo sentido:

«Largo tiempo quedaré tendido sobre la tierra, como una muda piedra, habiendo perdido mi alma...»

«Eso es que cree, dice Victor Magnien, que el alma perdida será recuperada algún día, y que la recuperará el cuerpo[4].»

San Agustín reconoce categóricamente que los griegos antiguos creían en la palingenesia. «Algunos genetliacos, dice, han escrito que en el renacimiento de los hombres hay lo que los griegos llamaban *palingenesia*. Dicen que se culmina en un número de años igual a cuatro cientos cuarenta y cuatro, de suerte que el mismo cuerpo y la misma alma que antaño estaban reunidos en el hombre vuelven a reunirse un día[1]».

Victor Magnien añade respecto de este texto: «Eso significa que los herejes de los que habla San Agustín habían adoptado la doctrina griega de la *palingenesia*, y que por consiguiente los griegos creían en la reunión futura, en la misma persona, del alma y el cuerpo que han formado un hombre. Ahora bien, los griegos de los que los herejes habían tomado su dogma son los sectarios de los misterios, y sobre todo de los misterios de Eleusis[2]».

No hace falta decir que no fue por esa doctrina misma por lo que fueron tachados de herejía los genetliacos, sino sin duda a causa de la forma en que explicaban la restauración postmortuoria del ser humano y a causa de las particularidades de que la rodeaban.

Volviéndonos ahora hacia Israel, escuchemos primero a sus poetas inspirados hablar de la fugacidad humana: «Toda carne se va como la hierba que se marchita y se seca[3]». «¡Los mortales se van en polvo; florece la hierba, pasa la mañana y cae la flor![4]». Oímos además, por encima de sus voces, resonar una voz estremecida: es Job, que en el doloroso desastre de su carne purulenta se alza de su estiércol para gritar su esperanza: «¡Sé que mi Redentor vive y que se alzará sobre la tierra; sé que de mi esqueleto nuevamente recubierto con mi carne y con mi piel veré a Dios! ¡Yo mismo lo veré! ¡sé que mis propios ojos lo verán, y en la certidumbre de esta espera se consumen mis riñones en mí![5]»

En otro lugar, por lo demás, David e Isaías proclaman también la vida futura de los cadáveres en el pleno vigor de una vida nueva[6]; y todavía más elocuente que todos ellos, Ezequiel supo cantar el éxtasis en el que, ante sus ojos, los huesos descarnados que cubrían una llanura inmensa recobraban súbitamente su carne viva y sana, y el énfasis de sus voces para cantar el poder y la bondad del Dios de Israel[7].

Pese a esta antigua esperanza, en el momento de la primera difusión de la doctrina cristiana, el espíritu pagano de Roma era hostil a los dogmas de la resurrección de los cuerpos, y bajo su influencia, si bien los primeros cristianos aceptaron como una derogación de todas las leyes generales la divinidad y la resurrección del cuerpo físico del Salvador, muchos de ellos permanecieron dubitativos, o incluso escépticos, ante la posibilidad de la restauración de su propia carne destruida por la muerte, aunque aceptando, por supuesto, la idea de la vida futura cierta de su ser por la inmortalidad de su alma.

Se formularon objeciones capciosas que resultaría demasiado largo exponer aquí[8], y duraron largo tiempo, puesto que preocuparon a San Juan Crisóstomo[9], San Gregorio de Tours[10] e incluso, en el siglo XI, al obispo Jonás de Orleans[11].

1. Cf. San Pablo, *Epistola a los Colosenses*, I. 18.
2. Cf. Comte G. d'Alviella, *De quelques problèmes relatifs aux mystères d'Eleusis*, III, part. I.
3. Cf. Ezequiel, *Profecía*, VIII, 14, 15.
4. Victor Magnien, *Les Mystères d'Eleusis*, p. 66.
1. San Agustín, *Civitate Dei*, XXII, 28.
2. Victor Magnien, *Op. cit, loc. cit.*.
3. Isaías, *Profecía*, XL, 6.
4. David, *Salmo* XC, (LXXXIX de la *Vulgata*).
5. *Libro de Job*, XIX, 25, 26.
6. Por ejemplo Isaías, *Profecía*, XXVI, 19.
7. Ezequiel, *Profecía*, XXVII, 2-14.
8. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol. I, voz *Ad Sanctas*.
9. San Juan Crisóstomo, *Homel. IV*, en *Epistolae I ad Corinthios*.
10. San Gregorio de Tours, *Historia de los francos*, X, 13.
11. Jonás de Orleans, *De institut. laic.* L. III, c. XVI.

Y sin embargo, los monumentos primitivos del arte cristiano, incluso del arte popular más sencillo, están caracterizados por una idea-madre común que reflejan como una marca de familia; es una idea de esperanza, de liberación y de inmortalidad... Y sin embargo los pontífices de los primero siglos repetían incansablemente a los fieles que la resurrección de su propio cuerpo estaba garantizada por la del Redentor, de quien había dicho Isaías, conforme a la fuerte expresión de la Vulgata, que «empujó a la muerte al precipicio para siempre», *praecipitabit mortem in sempiternum*[1]. Les repetían, con San Pedro: «Dios nos ha regenerado en la viva esperanza con la resurrección de Jesús[2]»; les repetían sobre todo el categórico texto de San Pablo: «Si Cristo no ha resucitado, nuestra predicación es vana, y vana también vuestra fe; y nosotros somos falsos testimonios ante Dios, puesto que contrariamente a la verdad habremos dado fe de que él ha resucitado a Cristo, mientras que no lo habrá resucitado si es verdad que los muertos no resucitan. Porque si los muertos no resucitan, Cristo no ha resucitado. Y si Cristo no ha resucitado, vuestra fe es vana y todavía estáis en pecado, y por consiguiente también están perdidos los que se han dormido en Cristo. Si no tenemos esperanza más que para esta vida tan sólo, somos los más desdichados de todos los hombres. Pero Cristo ha resucitado de entre los muertos, y es primicias de aquellos que se han dormido; porque, puesto que la muerte vino por un hombre, también por un hombre viene la resurrección de los muertos. Y así como mueren todos en Adán, así también todos serán vivificados en Cristo[3].»

A este dogma, tan claramente afirmado por la nueva fe, le hacían falta emblemas figurados que hablasen a los ojos de todos; los pontífices y los maestros de la emblemática naciente escogieron en primer lugar, para tan glorioso papel, el antiguo fénix de Egipto, y luego, ya en segundo plano, todos los demás emblemas de la idea de resurrección adoptados entre los pueblos antiguos de la gentilidad.

VI. EL FÉNIX EN EL ARTE CRISTIANO

«Es bastante difícil determinar la importancia técnica y numérica de los préstamos del arte catacumbal que el gnosticismo tomó del arte egipcio[4]», escribía hace unos años Dom Henri Leclercq. Nada más cierto; pero en lo que se refiere al simbolismo, el gnosticismo no es la única vía por la que pasaron los emblemas egipcios para llegar al arte cristiano. El canónigo Davin dice del fénix que los gnósticos lo aceptaron[5], pero que los cristianos no tenían necesidad del ejemplo de los gnósticos, después de lo que había escrito Plinio, para hacerlo entrar en la emblemática del Señor. Se imponía. Por eso el *Physiologus*, desde el primer momento, le abrió sus páginas[6].

Siempre el último de su especie en la tierra, el fénix que renacía de sus cenizas bajo el ardor de los rayos del sol y en el abrasamiento perfumado de las plantas aromáticas, tenía que ser una de las más hermosas joyas de la corona emblemática de Cristo. Por eso lo cantaron los Padres de los primeros siglos, creyendo unos ingenuamente a los naturalistas de su tiempo, recibiendo los otros, la mayoría, la leyenda con sabias reservas, sacando todos del ave prodigiosa el mismo argumento en favor de la resurrección de la carne, y haciendo de él la imagen del divino Resucitado.

Es San Clemente, uno de los primeros sucesores de San Pedro en la sede de Roma, quien hacia el año 79 escribe a la Iglesia de Corinto: «Mirad ese prodigio paradójico que se produce en las regiones de Oriente, en Arabia; hay un pájaro llamado fénix, único en su especie y que vive quinientos años...» y cuenta el papa la leyenda al modo de Plinio, Ovidio y otros autores latinos, y luego concluye: «¿Juzgaremos que es algo grande y asombroso que el Artesano del universo obre la resurrección de todos aquellos que lo han servido santamente con la confianza de una fe valerosa, cuando nos muestra incluso por un pájaro la magnificencia de su promesa?[1]»

Las *Constituciones Apostólicas*, cuya redacción data del siglo III, pero cuyo fondo parece remontarse a tiempos de los Apóstoles[2], cuentan la leyenda heliopolitana y concluyen: «Así pues, si la resurrección es demostrada por un ave sin razón, ¿por qué nos atacan (nuestros adversarios) cuando confesamos que Aquel cuyo poder ha llevado a ser lo que no era también puede llevar la disolución a una completa reorganización?[3]».

Entre 220 y 250, un obispo del Africa del Norte, Commodiano, se expresaba así: «Al renacer de la muerte, el pájaro fénix nos prueba que después de lo que ha de llegar podemos nacer. Es eso sobre todo lo que nos invita a creer que vendrá para los difuntos el momento de vivir de nuevo[4]».

Por su parte, San Cipriano: «El ave de Oriente que llaman fénix es manifiesto que nace y renace sin compañera, siempre está solo, y siempre, naciendo y renaciendo, se sustituye a sí mismo[5]».

Y Lactancio: «Que el fénix pueda nacer, lo desea antes de morir. Es para sí mismo tanto su padre como su heredero, es a sí mismo su nodriza, y siempre es su pequeñuelo alimentado. Él es él mismo y no es el mismo, porque él es él y no es él. Obtiene la vida eterna por el favor de la muerte[6]».

Más explícito en cuanto al sentido simbólico, nos dice Tertuliano: «Si la renovación del universo representa imperfectamente la resurrección; si la creación no prueba nada semejante porque cada una de sus producciones termina más bien que morir, lo que recupera es la forma más bien que la vida, pues bien, he aquí un testimonio completo e irrecusable de nuestra esperanza. Se trata, en efecto, de un ser animado, sujeto a la vida y a la muerte. Me refiero a ese pájaro propio del Oriente, célebre porque no hay otro igual, fenomenal porque él es su propia posteridad; que preparando voluntariamente sus propios funerales, se renueva en su propia muerte; heredero y sucesor de sí mismo, nuevo fénix donde no hay ninguno más; que sigue siendo él mismo pese a que ha dejado de existir, siempre semejante aunque distinto. ¿Qué testimonio más explícito y categórico puede haber para nuestra causa? ¿o qué otro sen-

1. Isaías. *Profecía*, XXV, 8.
2. San Pedro. *1ª Epístola*. 1, 3.
3. San Pablo. *1ª Epístola a los Corintios*. XV, 14-23.
4. Dom H. Leclercq, *Manuel d'Archéologie chrétienne*, T. I, p. 179.
5. V. Davin, *Les antiquités chrétiennes rapportées à la Capella Greca*. Edición de 1879, p. 92.
6. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien.*, T. I, p. 55.

1. San Clemente de Roma, *Epistolae ad Corinthios*, XXIV, 6.
2. Cf. Davin, *Op. cit.*, *Revue de l'Art chrétien*, 2ª série, T. IX, 1879, p. 70.
3. *Constituciones apostólicas*, Lib. V, c. VII, in *Patrologie grecque*, T. I, col. 844.
4. Commodiano, *In Carmen apologeticum advers. Judeos et Gentes*.
5. San Cipriano, *Exposición del Símbolo de los Apóstoles*.
6. Cf. Lactancio. Cit. Cf. Bardenhewer, *Les Pères de l'Église*, p. 376.

tido podría tener esta enseñanza? Dios mismo lo ha declarado en la Escritura: "Se renovará como el fénix"; es decir: se levantará de la muerte y de la tumba, para que creas que la sustancia del cuerpo puede recobrarse, incluso de las llamas. El Señor afirmó que "valemos más que muchos pájaros". Si no valemos también más que el fénix, la ventaja es mediocre[1]».

Orígenes[2] en el siglo III, y luego, en el siglo IV, San Cirilo de Jerusalén[3], San Gregorio Nacianceno[4], San Ambrosio[5], San Epifanio[6] y muchos otros escribieron en el mismo sentido.

Empleado de este modo por los doctores de la fe, ¿cómo no iba a encontrarse el fénix en el arte cristiano? De hecho, lo encontramos en él frecuentemente, bien como emblema del dogma, bien como imagen simbólica de Cristo. Y en uno y otro papel, conserva el antiguo espíritu del bennu egipcio, que representaba las reapariciones del sol muerto durante la noche, las resurrecciones de Osiris, y finalmente la idea de una revivificación del ser humano destruido por la muerte en la noche de la tumba.

A menudo, cuando representa al Salvador, el pájaro fénix se representa posado en la palmera fénix: así lo vemos, emblema situado cerca de la imagen natural, en un fondo de copa de las catacumbas que reproduce Boldetti[7]; (Fig. V), y que se encuentra pintado también en el oratorio de Santa Felicitas[8]; aparece en la misma postura en los mosaicos de Santa Práxedes[9] y de San Juan de Letrán en Roma.

Fig. V.- El Cristo Fénix en un fondo de copa de las Catacumbas de Roma. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Op. cit.*

A este respecto, señala Martigny que «cuando se representa a San Pablo en algún monumento antiguo, aparece siempre el fénix sobre la palmera detrás de este Apóstol[10]», que fue el principal heraldo de Cristo resucitado. Davin describe así esta peculiaridad al hablar del fondo de copa antes mencionado: «Detrás de San Pablo se eleva una palmera; en medio de donde surgen las palmas, hay de pie un fénix nimbado. Cristo, vuelto hacia él y señalándolo con un amplio gesto de la mano, le dice manifiestamente a Pablo, predicador por excelencia de la resurrección, lo que le decía a Marta ante la tumba de Lázaro: «Yo soy la resurrección y la vida; yo soy el verdadero fénix[1]».

Bosio aplica al fénix posado en la palmera (Fig. VI, VII y VIII) las palabras del Cantar de los Cantares: *Ascendam in palmam et apprehendam fructus ejus*: «He dicho: subiré a la palmera, y cogeré sus frutos[2]».

Fig. VI.- Imagen estilizada del Fénix sobre la palmera, en un sarcófago antiguo de Verona.

Fig. VII.- El Cristo Fénix sobre la palmera: Oratorio de Santa Práxedes en Roma, siglo V o VI.

Fig. VIII.- El Fénix sobre la palmera. Mosaico de San Juan de Letrán en Roma.

El mismo autor ha publicado el dibujo de un sarcófago cristiano de los primeros siglos que muestra al fénix sobre la palmera, tocado con una alta mitra en la que se ve el *Ankh*, la «Llave de la Vida» de los antiguos egipcios, la «Cruz de la Vida» de los primeros cristianos de Egipto[3] (Fig. IX).

El Fénix representa también directamente a Cristo cuando, como en el baptisterio de San Juan in Fonte de Nápoles, del siglo V, aparece de pie sobre el montículo en el que suele haber el Cordero de Dios[4].

En un sello de plomo del diácono Siricio, de la época de las catacumbas, vemos al fénix junto a la inscripción: + FENIX[5], que todo el mundo está de acuerdo en leer Xristos-Phoenix; en la cabeza lleva un nimbo irradiado que recuerda lo que nos decía de él Claudiano: «Una gloria de fuego ciñe su cabeza[6]». (Fig. X y fig. VII).

Muy a menudo, el fénix lleva la palma de los triunfadores porque ha vencido a la muerte, o bien, como la paloma, lleva la rama de la paz. «Es Cristo diciendo a los cristianos: la paz sea con vosotros[7]».

1. TERTULIANO, *De la resurreccion de la carne*, XIII, traducción de Genoude, T. I, p. 452.
2. ORÍGENES, *Contra Celsum*, Lib. IV, 98.
3. San CIRILO, *Catechesio*, XVIII. 8.
4. San GREGORIO NACIANCENO, *Carm. III ad Virgin.*
5. San AMBROSIO, *In Psalm.* CXVIII, *Expositio* 13. – *Hexameron*, L. V, 79-80, etc.
6. San EPIFANIO, *Ancoratus*, LXXXIV.
7. BOLDETTI, *Osservazioni sopra i cimeteri*. – Roma 1720 – p. 187 – GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, p. 48.
8. Cf. *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. V, Vol. I, col. 1284.
9. Cf. CIAMPINI, *Veter. monument.*, II T. XVI.
10. MARTIGNY, *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, p. 534, 2e col.

1. DAVIN, *Op. cit.*, *Revue de l'Art chrétien*, 2e série T. XI, 1879, p. 88.
2. BASIO, *De triunphanti Cruce*, edición de 1617, p. 625.
3. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, p. 69 b.
4. Cf. BARBIER DE MONTAULT, "Note sur «les mosaïques chrétiennes de l'Italie», par Eugène Muntz", *Revue de l'Art chrétien*, separata, p. 6.
5. Cf. DE ROSSI, *Roma sotter.* T. II, p. 314.
6. CLAUDIANO, *Idylle. de Phoenice*, v. 17.
7. DAVIN, *Op. cit.*, edición de 1879, p. 540.

Lo mismo que el águila y el halcón, el fénix está intimamente ligado a la idea del sol, de la luz, y frecuentemente lo vemos representado en las lámparas cristianas de la época romana[1] (Fig. XI).

VII. EL FÉNIX, EMBLEMA DE ETERNIDAD

Por el hecho mismo de que, ficticiamente, el fénix renacía de su propia destrucción y se prolongaba así indefinidamente, fue considerado por los cristianos, como lo fue antes de ellos, uno de los emblemas de la Eternidad, de la perpetuidad cíclica. Eso es lo que significa en las monedas y medallas de los emperadores de Roma no cristianos.

Una moneda de Augusto lleva: AETERNITAS. AVG. – FEL. TEMP. REPARATIO. *(Eternidad de Augusto. – Feliz renovación de los tiempos)* y el fénix sobre la inscripción.

Fig. IX.- El Fénix sobre la Palmera con la mitra marcada con la Llave de la Vida.

Fig. X.- Plomo sigilario del diácono Siricio.

Fig. XI.- El Fénix sobre la palmera. Lámpara de Cartago. Siglo IV-V.

Aparece también en una medalla de la emperatriz Faustina con la leyenda AETERNITAS[2], y en otra de Antonino, con sentido análogo[3]. En una moneda de oro de Trajano, el fénix está en la mano del emperador, y al lado leemos: SAEC. AVR. (Siglo de Oro)[4], especie de aspiración a una edad de oro eterna. Las monedas de Constantino presentan al emperador ofreciendo a Roma personificada el globo de la tierra con el fénix encima[5], «símbolo de la era nueva de Cristo[6]»; y lo encontramos también en las de sus sucesores Constancio y Constante, en paralelo con el Lábaro de Cristo[7].

La superposición de carácter de emblema de Cristo y del de emblema de la Eternidad, no podía sino complacer a los que reconocían en el Salvador resucitado el principio y el fin de todo, el verdadero Dios de la Eternidad.

En las obras de arte de la Edad Media, el fénix entre las llamas de su perfumada hoguera conservó el carácter de emblema de la Persona de Cristo resucitado y Señor de todos los ciclos, cuya cadena compone la infinita duración de los tiempos.

La emblemática de la Iglesia vio sobre todo en el maravilloso pájaro, por vía de la resurrección, el emblema de la transformación de Cristo y del cristiano del paso de su estado terreno y pasajero al estado inmutable, más allá de la muerte.

También las ciencias herméticas lo consideraron particularmente la imagen de las renovaciones sucesivas e ininterrumpidas que forman un estado de permanencia sin fin.

A veces, los alquimistas, desde la Edad Media hasta nuestros días, han puesto el fénix en el signo alquímico del azufre, que es un triángulo de cuya base cuelga una cruz.

Oswald Wirth escribe al respecto: «El fuego filosófico es mantenido por el azufre rojo de los sabios, cuya imagen es el fénix renaciendo constantemente de sus cenizas. Si ese pájaro fabuloso de plumaje escarlata estaba consagrado al Sol, es que reproduce el principio de la fijeza individual...[1]».

Como veremos, algunos iniciados ponían a veces sus miras más arriba.

Reproduzco junto a estas líneas una de estas representaciones del fénix en el jeroglífico alquímico del azufre (Fig. XII). Pintada sobre madera y bastante deteriorada, pero muy clara todavía en su composición, esta obra es del siglo XVIII: sobre un fondo pardo, el triángulo de oro del azufre está delimitado por una faja roja, y la imagen escarlata del fénix llena todo el triángulo; el *Uroboros*, la serpiente curvada en círculo que se muerde la cola, enmarca como un nimbo una aureola azul celeste sobre la que se recorta la cabeza del pájaro. Este añadido del uroboros no es una simple adición inútil: «explicita» el carácter del Fénix en cuanto imagen de la perpetuidad mediante la renovación continua de los ciclos.

Fig. XII.- El Fénix divino en el signo alquímico del azufre. Pintura sobre madera del siglo XVIII, procedente de París. Colección del autor.

Pero a fin de cuentas, en el pensamiento del autor de esta pintura hermética, ¿quién se oculta tras las apariencias del ave misteriosa? Encima de la cúspide del triángulo alquímico, nos lo dicen las cuatro letras hebraicas del tetragrama sagrado:

YOD HE VAU HE

EL SEÑOR

1. Cf. DELATTRE, "Lampes de Carthage", *Revue de l'Art chrétien*, 1890. – Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXXXIV, col. 1.140.
2. BOTTARI, T. I, p. 107.
3. ZOEGA, *Numism. Ægypt. imper.*, Tab. XI.
4. Cf. A. DE BARTHÉLEMY, *Numismat. ancien.* nº 101, p. 10 y pl. III.
5. Dom BANDURI, *Munismat. imper. romanorum*, T. II, 217.
6. DAVIN, *Op. cit.*
7. BANDURI, *Op. cit.*, p. 368, 377 y 23.

1. Oswald Wirth, *Le Symbolisme hermétique*, p. 98.

Pero ¿qué viene a hacer bajo el fénix el signo alquímico del azufre? También está allí para glorificar al Redentor resucitado en la apoteosis de una innegable gloria. La confirmación me la ha dado M. Alvart, que conoce maravillosamente bien todo cuanto atañe a la antigua alquimia. El azufre «exaltado» de los alquimistas, me dice, o sea el azufre llevado por el fuego a su máximo de irradiación, era para ellos uno de los símbolos de Cristo resucitado, y glorificado tras haber pasado por el fuego de la prueba suprema, por el crisol del sufrimiento durante su Pasión.

Así, estos dos símbolos análogos, el Fénix y el Azufre exaltado, reciben uno del otro una precisión y una fuerza más grandes: el autor de mi vieja pintura lo sabía.

VIII. EL FÉNIX EN EL SIMBOLISMO LITERARIO DE LA EDAD MEDIA

Los escritores de la Edad Media explicaron lo mejor que pudieron al pueblo cristiano la imagen de la combustión y renacimiento del fénix. Los *Bestiarios* de la época románica cantaron sus alabanzas. El de Guillermo de Normandía, del siglo XII, refiere a su modo y sin demasiadas trabas la antigua leyenda de Heliópolis, y concluye así:

«En cest oisel poez entendre
Nostre Seignor, qui vout descendre
Ça jus por nostre sauvement;
De boenes odors finement
Fut charchié, quand en terre vint,
Por les prisons qui enfer tint.
En l'autel de la Croix sacrée
Qui tant est douce et aorée
Fu sacrifié cest oiseaus,
Qui, au tierz jor resort nouveaus.
Mes plusors ne veulent pas crerre
Que la chose fust issi veire
Si ont grand tort, ce m'est avis,
Quand l'oisel qui a nom fenix
Se démet et se mortefie,
Et au tierz jor reprent sa vie,
Moult est a creirre plus lezier
De Deu...»[1].

En este pájaro podéis entender
A Nuestro Señor, que quiso descender
Hasta la tierra por nuestra salvación;
De buenos y finos olores
Fue cargado cuando vino a la tierra
Para los cautivos que tiene el infierno (bajo su yugo).
En el altar de la cruz sagrada
Que es tan dulce y tan hermosa,
Fue sacrificado ese divino pájaro
Que al tercer día revivió de nuevo.
Mas algunos no quieren creer
Que así fuese realmente;
Mucho se equivocan a mi entender,
Cuando el pájaro que llaman fénix
Se renuncia y se deja morir
Luego, al tercer día recobra la vida,
Mucho más fácil es creerlo
De Dios...[1].

En la relación entre el antiguo fénix y Jesucristo, los místicos de la Edad Media también señalaron el paralelo de que el primero nace sin pasar por las exigencias de las leyes corrientes de la reproducción. «Este pájaro es todos los días sin par», dice Guillermo de Normandía, puesto que nace de las cenizas paternas; y añade Guillermo: «*Que ne n'est fors un seul ensemble*», que no hay nunca más de uno a la vez en la tierra.

Así viene Jesús a este mundo, decían los simbolistas de entonces, sin paternidad terrena real, y nunca ha habido en la tierra, entre los hombres, un hombre como él: él es el Fénix de la humanidad, él es el Único, el sin par.

1. Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin – de Fenice*, Edición de Hippeau, 1852, p. 216.

El *Bestiario armenio*, publicado por Charles Cahier[1], refiere poco más o menos como Guillermo el Normando la leyenda del fénix. Uno y otro, como Honorio de Autun[2] y como Vincent de Beauvais[3], se basan sobre todo en que el pájaro emblemático resucitaba como Cristo exactamente tres días después de su muerte (Fig. XIII).

Fig. XIII.- El Fénix en su nido. Miniatura de un Bestiario medieval. Cf. CAHIER, *Op. cit.*

Fig. XV.- El Fénix en el altar de Heliópolis. Del *Libro de las Maravillas*, siglo XIV.

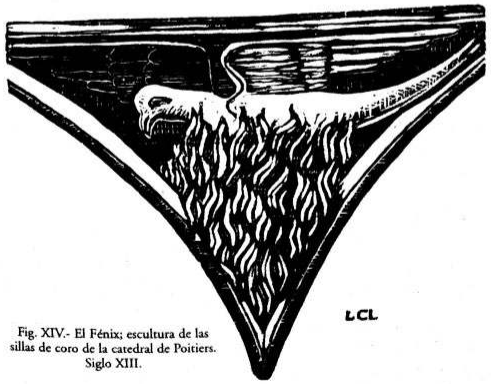


Fig. XIV.- El Fénix; escultura de las sillas de coro de la catedral de Poitiers. Siglo XIII.

1. Ch. CAHIER, en *Nouveaux mélanges archéologiques*, 1874, p. 125.
2. Honorio DE AUTUN, *Specul. Eccles.* – *De Pascale Dei.*
3. Vincent DE BEAUVAIS, *Specul. majus.* y *Miroir historial.*

El fénix así modelado tuvo su lugar en el gran arte del medievo: citaré aquí, como ejemplo entre los más hermosos, la soberbia escultura de las sillas de coro de la catedral de Poitiers, que son del siglo XIII[1] (Fig. XIV). Aparece también en el gran friso de los animales simbólicos de la catedral de Estrasburgo[2].

Sir John Mandeville, caballero inglés del siglo XIV que escribió en francés el relato de sus viajes a Oriente, cuenta al modo de Plinio la leyenda del fénix egipcio. Su relato inspiró al adornista del *Libro de las Maravillas*, del que reproduzco aquí una miniatura[3] que muestra al pájaro sagrado en el altar de Heliópolis (Fig. XV).

Fig. XVI.- El Fénix en las llamas; del *Hortus Sanitatis* de Jehan de Cuba. Edición de Philippe Le Noir, 1539.

A mediados del siglo siguiente, Jehan de Cuba busca en San Ambrosio la clave del misterio simbólico del fénix:

«Ambrosio, en el V° libro. – El fénix, cuando advierte y conoce estar en el final de su vida, se hace un reposadero de incienso y mirra, y de otros olores, y cuando termina el tiempo completo de su vida entra en él y muere. Del humor de su carne nace y se desarrolla un gusano, que crece poco a poco, y por sucesión de tiempo establecido, viste las alas, y así es reparado en especie y en forma de gran pájaro. Así pues, este pájaro nos enseña el ejemplo de creer en la resurrección, pues él sin ejemplo ni percepción de la razón repara en sí los adornos y noblezas de la resurrección[4]» (Fig. XVI).

IX. EL FÉNIX, EMBLEMA DE DIVERSAS VIRTUDES

En la heráldica francesa, el fénix fue y sigue siendo uno de los emblemas de la *Esperanza* en cuanto sentimiento humano tanto como virtud teologal; de la Esperanza más segura y más confiada; es entonces el ser humano que aspira a una esperanza elevada: el escudo de los Tabart, antigua estirpe de magistrados en Loudun desde el siglo XV, llevaba : *de azur con fénix azorante, y mirando un sol también de oro radiante y moviente en jefe y a diestra del escudo*; la divisa era: *¡Espero mi Sol!*[5].

Algunas otras familias, los Malet de Lusart[6], los Baudy[7], llevan las mismas armas con idénticos significados. Tal vez sea este también el sentido del fénix en la familia de Gafforny, que dio un obispo a la iglesia de Ajaccio en el siglo XIX[8].

1. Cf. Véase E. Maillard, *Les sculptures de la Cathédrale de Poitiers*, P. I. XXXIV y p. 139.
2. Cf. Émile Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 58.
3. Del *Magasin pittoresque*, T. XXVII, 1859, p. 341.
4. Jehan de Cuba, *Hortus Sanitatis*, Edición francesa de Ph. Le Noir, 1539. Part. II. *Des Oyseaulx – XLVIII, de Fenix.*
5. En su sello de correspondencia del siglo XVII, aparece IATANT MON SOLEIL.
6. Cf. *Grand Album d'Armoiries*, pl. VI.
7. Cf. R. Petiet, *Armorial poitevin*. p. 16.
8. Véase *Armorial des Cardinaux, Archevêques et Évêques contemporains de France*, p. 35 y Pl. IV.

Algunos han querido ver el fénix en el pájaro que figura en el escudo que lleva la estatua de la *Justicia* en los bajorrelieves de la catedral de Amiens[1]. Habría que concluir entonces que expresa el pensamiento de que la justicia conduce al cristiano a la inmortalidad bienaventurada.

El fénix también fue uno de los emblemas de la Pureza de conciencia, y a veces, en el medievo y por extensión, también de la Castidad.

Un texto jeroglífico egipcio de la liturgia funeraria pone en boca del difunto, en presencia de Osiris, juez de los muertos: «¡Soy puro, soy puro, soy puro! mi pureza es la del Bennu, el Grande que está en Suten Klenen (Heracleópolis)[2]».

Fig. XVII.- El Fénix, emblema de fuerza y de castidad. Medalla de J. Astalia. Finales del siglo XV.

«Fue, dice E. Van Drival, el emblema de los espíritus puros, exentos de las mancillas terrenas[3].»

Esta antigua concepción egipcia atravesó el tiempo y la encontramos de nuevo en las ideas de la Edad Media: según Huysmans, la imagen del Fénix que se ve en las esculturas de la catedral de Chartres es el atributo de la castidad femenina[4]. Una medalla acuñada a finales del siglo XV en honor de Julia Astalia lleva en el reverso un fénix rodeado por las llamas de las plantas aromáticas, y con este epígrafe: *Exemplum unicum fortitudinis et pudicitiae* (Fig. XVII). Y la hermana de San Francisco de Paula, Martodilde, tenía por lema heráldico: *De oro, con el Fénix sobre una hoguera encendida*[5].

Hay que reconocer el mismo significado de atributo de la castidad en los fénices del rosetón de la catedral de París y de las esculturas de la de Amiens[6].

Así como el Extremo Oriente asocia el fénix protector de los nacimientos humanos con el loto, que es la flor de la vida, así también el arte occidental lo asocia a veces con el nenúfar, sobre todo con el *nymphea* blanco, que es uno de los emblemas vegetales de la castidad y de la virginidad porque con las plantas liliáceas se hacían antaño (y se hacen todavía) remedios anafrodisiacos[7]. El grabado que adjuntamos representa al fénix en una corona de ninfeas floridos, según un grabado en madera del siglo XIII de la antigua colección W. Mitchell, hoy en el British Museum[8] (Fig. XVIII).

El simbolismo del nenúfar como emblema de la castidad no es nuevo, puesto que la Antigüedad consagró esta planta a las ninfas, y Plinio habla de ella como remedio que favorece la continencia: «*Venerem in totum adimit nymphea*[9]».

1. Cf. Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, p. 455.
2. *Rituel des Morts*, cap. 83.
3. Cf. Van Drival, *Grammaire comparée des langues bibliques*, 2ª Part. XVI.
4. Cf. Huysmans, *La Cathédrale*, T. II, p. 265. Edit. Crès.
5. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, 1669, p. 363 y Pl. nº 72.
6. Cf. Émile Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 147 y 143, fig. 58.
7. Cf. L. Cloquet, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 369.
8. *Catalogue of early German and Flemish woodcuts, British Museum*. Vol. I, p. 130, Pl. III.
9. Plinio, *Historia Natural*, XXVI, 10.

Fig. XVIII.- El Fénix en una corona de nenúfares, de un grabado en madera del siglo XV.

CAPÍTULO CINCUENTA Y SEIS

EL AVE DEL PARAÍSO

I. EL AVE DEL PARAÍSO EN LA REALIDAD Y EN LA FICCIÓN

La familia de las aves del paraíso se compone de una rica variedad de especies. La que ha entrado en la leyenda y la emblemática de Europa vive sobre todo en la región de Singapur, el continente asiático, y la isla de Java; es el «Ave del Paraíso de esmeralda» a la que la ornitología ha conservado el nombre que recibió de los autores de leyendas del medievo: *Paradisea apoda*, pues en aquella época se admitía que este pájaro maravilloso no tenía patas ni pies (Fig. I).

Fig. I.- El Ave del Paraíso alada, pero sin pies. De una viñeta del siglo XVIII.

Pese a lo que asegura en este sentido el grave Ambrose Paré, lo cierto es que las aves del paraíso son pájaros ligeros de vuelo muy rápido, y que al igual que las golondrinas tienen patas, también como ellas se posan poco y sólo en la cúspide de grandes árboles en los que, gracias a su color verde, desaparecen entre el follaje. Del tamaño de nuestro tordo europeo, son de una rara belleza, con su cola soberbia y más clara que el cuerpo, hecha de largas plumas brillantes y de filamentos más oscuros.

No parece que los antiguos hayan conocido estos pájaros[1]; pero desde finales del siglo XII, se cree, y sobre todo despues de los largos viajes al Asia central por parte de Marco Polo, del hermano Hayton, príncipe de Armenia, de Mandeville y otros viajeros de la Edad Media, la leyenda europea se ocupó de las aves del paraíso. El *Magasin Pittoresque* ha resumido como sigue las ficciones más conocidas que entonces se les atribuyeron:

«Se imaginó que, salidos del Paraíso terrenal, ningún otro lugar era digno de detenerlas un momento y que sólo reposaban bajo las sombras del Edén; incluso se dijo que no tenían pies, error que se había cometido ya con algunas especies del género *golondrina*. La existencia de un pájaro sin pies no tenía sentido más que para un vuelo perpetuo, por eso el ave del paraíso volaba incluso cuando dormía, y, cosa todavía más admirable, la hembra ponía los huevos en el aire, los incubaba en vuelo, excepto algunos momentos en los que se suspendía de la rama de un árbol por medio de los largos filamentos que constituyen uno de los ornamentos de su plumaje. En cuanto a los alimentos propios de los pájaro así constituidos, eran aéreos y

1. Cf. BUFFON, *Histoire naturelle*, edición de 1769, T. XXIX, p. 218.

tenían que serlo: eran vapores, rocíos todo lo más. Unos seres tan misteriosos no podían carecer de propiedades maravillosas: el hombre que fuese lo bastante afortunado de poseer un solo ejemplar de este género y de conservarlo con la veneración que se merecen los objetos sagrados, obtenía los favores del cielo, alejaba o curaba las enfermedades. Los convirtieron en fetiches, en amuletos[1] ».

En su *Hortus Sanitatis*, escrito a finales del siglo XV, Jehan de Cuba, generalmente tan acogedor para con las fábulas referidas a los demás animales, no tiene en cuenta en absoluto la que se atribuía todavía entonces al ave del paraíso; y en la edición que Ph. Le Noir hizo de su libro en 1539, el xilógrafo encargado de ilustrarla ha representado dicho pájaro con robustas patas (Fig. II).

«...Las aves del paraíso, dice Jehan de Cuba, son así llamadas, pero no porque sean del Paraíso, sino porque son de tan gran belleza y gloria que dicen que en ellas no falta ningún color del mundo, y son del tamaño de las ocas y tienen la voz tan dulce y bondadosa que puede despertar y excitar en el hombre la devoción y el gozo. Y cuando este pájaro es capturado y atado gime y se lamenta y no cesa de lamentarse mientras no lo desaten y lo dejen en libertad[2]».

Fig. II.- El Ave del Paraíso, del *Hortus Sanitatis* de Jehan de Cuba ; edición de 1539.

El texto y el grabado del *Hortus Sanitatis*, por lo demás, no impidieron que poco después el ilustre Ambrose Paré escribiese gravemente: «Jerónimo Cardan, en sus libros de la sutileza, dice que en las islas Molucas se encuentra en la tierra o en el mar un pájaro muerto denominado *Manucodiata*, que en lengua índica significa pájaro de Dios, al cual no se ve nunca vivo. Vive muy alto en el aire, con el cuerpo y el pico parecido a la golondrina, pero adornado de plumas diversas: las que tiene en la cabeza son parecidas al oro puro, y las de la garganta, a las de un pato: la cola y las alas son parecidas a las de una pava real. No tiene ningún pie, y si lo sorprende algún cansancio, o bien quiere dormir, se cuelga de un árbol con sus plumas, las cuales engancha en alguna rama. Vuela con una maravillosa rapidez y no se alimenta más que de aire y de rocío. El macho tiene una cavidad en el lomo, en la que la hembra incuba los huevos. Yo he visto uno en esta villa (París), que dieron al difunto Rey Carlos noveno: y también tengo uno en mi gabinete que me dieron por gran excelencia[3]».

En su curioso libro de las *Historias Prodigiosas*, escrito en 1564, P. Boaistuau-Launay dice que el ave del paraíso «no vive más que de rocío, y si no tiene ningún pie, lo que va en contra del testimonio de Aristóteles, que escribe que ningún pájaro carece de pies... Gesnero, en su historia latina de las aves, escribe lo que sigue: Este pájaro, cuya figura ves aquí (Fig. III), se llama ave de paraíso, o Apis Indica... El macho de esta ave tiene una cavidad en la espalda, en la que la hembra pone sus huevos, y los incuba, y no se sustentan de más viandas que del rocío del cielo que les sirve de brebaje y de alimento. Y si visitas el interior de este pájaro, lo hallarás relleno y repleto de grasa continua, de las cuales cosas puedo hablar con seguridad, pues he visto dos que no tenían ningún pie, lo cual contradice lo que tiene escrito Aristóteles de que no hay ningún pájaro que no tenga pies[1]».

Algunos otros autores de la misma época repiten las mismas fantasías...

1. "Oiseaux de Paradis", *Magasin pittoresque*, T. I, nº 29, 1833, p. 225.
2. J. DE CUBA *Hortus Sanitatis*, Edición francesa de Ph. Le Noir, 1539. Part II, II, *des Oyseaulx*, 2.
3. Ambroise PARÉ, de Laval, *Œuvres*, libro XXV, *des Monstres*, p. 1070.

II. EL AVE DEL PARAÍSO, EMBLEMA DE LA FUERZA INTERIOR Y ESPIRITUAL

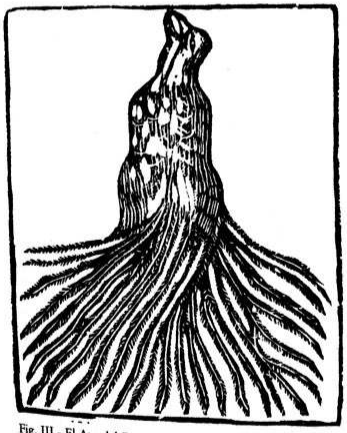


Fig. III.- El Ave del Paraíso, de la obra de Boaistuau-Launay, 1564. La primera edición de las obras de Ambroise Paré contiene una imagen absolutamente semejante, pero puesta horizontalmente.

El más antiguo documento artístico en el que se ha querido ver al ave del paraíso –una escultura de finales del siglo XII o del XIII– lo representa únicamente con cabeza y alas, un poco como los angelotes del arte del Renacimiento, forma totalmente aérea en verdad[2] (Fig. IV).

Y sin embargo, al menos a finales de la Edad Media, se le atribuyó otra singularidad todavía más asombrosa que las demás. No conozco ningún bestiario en el que se hable de ella, pero sin embargo se ha conservado en la heráldica francesa y en un simbolismo poco conocido; nos asegura que no sólo las aves del paraíso no tienen patas ni pies, sino que tampoco tienen alas, y que se propulsan por sí solas en el aire pese a la materia y a su peso, y ello por el mero ardor de su voluntad, por la mera fuerza interior y espiritual que un grupo ca-

Fig. IV.- Aves del Paraíso, según se cree, en una escultura románicogótica.

1. P. BOAISTUAU-LAUNAY, *Histoires prodigieuses*, edición de 1564, pp. 158-161.
2. Cf. *Dictionnaire raisonné d'Architecture*, de *Bulletin monumental*, 1877, p. 697.

balleresco, bastante cerrado, sigue considerando todavía el don de gracia de una particular ceremonia de armamento e investidura que se supone que es una especie de octavo sacramento.

Sé bien que hay buenos eruditos que rechazan a veces estos elementos de información sobre el pasado que no están respaldados por textos formales; ni están siempre equivocados ni tienen siempre razón. Por lo que se refiere a las aves del paraíso, son los tradicionistas quienes tienen razón cuando dicen que esas aves magníficas fueron consideradas antaño ápodas y ápteras, o sea desprovistas de pies y alas: las imágenes del ave del paraíso que da la antigua heráldica medieval, y las que los artistas del Renacimiento heredaron de ella, la representan ápoda y áptera, y otro tanto han hecho los heraldistas posteriores. Así la vemos en las obras de Ambroise Paré[1], de Boaistuau (Fig. III), de Gasner de Zurich y de La Colombière[2] (Fig. V), en el álbum heráldico de Bénard (Fig. VI) y en el cuaderno de *L'Estoile Internelle* (Fig. VII).

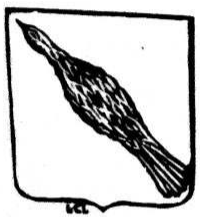


Fig. V.- El Ave del Paraíso heráldica, de la Colombière, *La Science héroïque*, 1669, p. 372.

Fig. VI.- El «Ave del Paraíso» en las armas de la familia Coicault de la Rivière. Del Album del *Dictionnaire du Blason* dirigido por Bénard. Siglo XVIII.

La ausencia de las alas en estas imágenes, pese al silencio de las obras a este respecto, se explica únicamente por la reproducción de un modelo típico creado por la simbología, del que hemos hablado antes, y que presenta a este pájaro como emblema del don divino de una reserva poderosa y concentrada de fuerza espiritual en el alma del cristiano de élite.

III. EL AVE DEL PARAÍSO, EMBLEMA DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

Puesto que la relacionaron de diversos modos con la simbología divina, nuestros abuelos del medievo designaron a menudo al ave del paraíso con los nombres de «Ave divina», «Ave de Dios[3]» y «Pájaro Dios[4]». La relacionaron más particularmente con la emblemática del Redentor y con la del Espíritu Santo.

Cuando estudiemos el simbolismo crístico del Delfín reproduciremos una escultura de los primeros tiempos cristianos en la que el pez, emblema seguro de Cristo, lleva en su lomo una barca que es la imagen de su Iglesia. La conduce así, sin peligros que temer para ella, hacia el «puerto de la salvación».

1. Ambroise PARÉ, *Op. cit.*, p. 1071.
2. Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, p. 372, nº 374 y p. 374. Paris 1669.
3. Ambroise PARÉ, *Op. cit., loc. cit.*
4. BUFFON, *Histoire naturelle*, edición de 1769, vol. XXIV, p. 213.

Por un simbolismo idéntico y más perfecto todavía se relaciona el ave del paraíso con la emblemática de Cristo. Recordemos lo que las antiguas colecciones de leyendas decían de este pájaro, y particularmente que, en su existencia constantemente aérea, lleva sobre su espalda a la hembra y su nidada; así mismo sostiene también Cristo por encima de la tierra a su esposa la Iglesia y a sus hijos. Así mantenida por él en las serenas alturas, las potencias inferiores, *dii inferni*, «las puertas del Infierno», no pueden prevalecer contra ella: es la promesa hech[illegible] \póstol Pedro en los campos de Cesarea: «Tú eres feliz, Simón, hijo de Juan... Tú eres P[illegible]o, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia y las puertas del infierno no prevalecerán contr[illegible]ella...[1]».

En el esoterismo medieval del que he hablado más arriba, se hizo espontáneamente otra relación entre el pájaro áptero que privado de alas se lanza al espacio mediante su propio poder, sin el medio del mecanismo físico necesario a los demás volátiles, y Cristo resucitado elevándose al cielo por la mera virtud de su Divinidad[2]. Más adelante veremos que en la alondra que a fuerza de alas se alza del surco hacia el cielo ha encontrado el folklore de Francia una imagen del Salvador y su ascensión: los místicos de la Edad Media pensaron que el ave del paraíso, ignorado por la simple gente campesina, era todavía más que la alondra un emblema satisfactorio para representar la elevación triunfal del Salvador hacia los cielos, debida al solo poder de la naturaleza divina escondida en la envoltura material de su cuerpo.

IV. EL AVE DEL PARAÍSO, EMBLEMA DEL ESPÍRITU SANTO

Puesto que la fabulosa ave del paraíso era la voladora perpetua e incansable, se tomó también como emblema del divino Paracleto que fecundó con su presencia las aguas primeras cuando el cielo y la tierra fermentaban en un indescriptible caos de fuego, truenos, aguas y vapores, bajo la diestra omnipotente del Creador, cuando la luz no existía todavía[3]: *Spiritus Dei ferebatur super aquas*, dice la Vulgata[4], «El Espíritu de Dios se movía sobre las aguas», dice literalmente el texto hebreo de la Biblia[5] (Fig. VII).

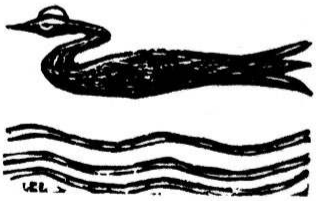


Fig. VII.- El Ave del Paraíso, «Espíritu de Dios» sobre el caos primitivo. Cuaderno de *L'Estoile Internelle*, finales del siglo XV.

Sin duda la paloma, su emblema corriente, no es más adecuado que la fabulosa ave del paraíso, con su movimiento infatigable, para representar esta presencia agitada del Espíritu de Dios del Paracleto, planeando sobre las aguas en tinieblas que cubrían el abismo.

1. Véase San MATEO, *Evangelio*, XVI, 17-20.
2. Cf. *Actos de los Apóstoles*, 1, 9 y 10.
3. Cf. Archivos de *L'Estoile Internelle*, mss., siglo XV.
4. *Génesis*, 1, 2.
5. Traducción de Crampon, *La Sainte Bible*, p. 1.

V. EL AVE DEL PARAÍSO EMBLEMA DEL ALMA CONTEMPLATIVA

En la simbología corriente y exotérica de la Edad Media, el ave del paraíso, considerada un ser exclusivamente aéreo, representaba de modo natural al santo, cuyo corazón está siempre muy por encima del amor a las cosas terrenas, al piadoso contemplativo cuyo espíritu permanece constantemente en las elevadas regiones de lo divino[1].

Desprovista de todo medio corriente de propulsión, la legendaria ave del paraíso sería bastante adecuada para representar lo que los místicos orientales denominan «la vía directa», expresión que se refiere a las realizaciones espirituales obtenidas por medio de la meditación intensa y en ausencia de todo coadyuvante como los ritos y las prácticas, fuera de todas las obras prescritas por sus leyes religiosas corrientes.

El ave del paraíso, escribía La Colombière en el siglo XVII, es el símbolo del verdadero cristiano que no aspira más que al cielo y que toma por divisa la misma que se da a este pájaro: *Nihil mihi terra*, o bien *fastigias nescit* [2].

Y es la ocasión de recordar el pensamiento de San Paulino de Nola: «Cuando germina en nosotros, la semilla de la palabra divina nos transforma en aves[3]».

LA ABUBILLA

VI. LA ABUBILLA, ANTÍTESIS EMBLEMÁTICA DEL AVE DEL PARAÍSO

El ave inmunda. – Hemos visto que los autores de la Edad Media hicieron del ave del paraíso un ser completamente aéreo: si hemos de creerlos, dice Buffon, este pájaro «no vivía más que de perfume y de rocío[4]».

¿No era naturalísimo que se le opusiese la abubilla, el ave que, pese a su indiscutible belleza, siempre fue considerado el más sucio del mundo? Aunque los hay más sucios, como el pato doméstico, por ejemplo.

Los naturalistas antiguos, Aristóteles, Eliano, Plinio, ya habían destacado que la abubilla hace el nido de lodo y porquerías, de modo que sus polluelos nacen en medio de la suciedad:

«La abubilla es un pájaro despreciable:
Su nido no es cortés ni sano
Pues está hecho de barro y suciedades».

dice Guillermo de Normandía en su *Bestiario* [5].

Esta severa apreciación está absolutamente de acuerdo con lo que dice San Isidoro, que llama a la abubilla *avis spurcissima*, «el ave inmunda»; y San Cirilo y San Jerónimo escribieron en el mismo sentido[6].

1. Cf. C. Hippeau, "L'Histoire naturelle légendaire au Moyen-âge", *Revue de l'Art chrétien*, T. V, 1861, p. 186.
2. Vulson de la Colombière, *La Science héroïque*, p. 372.
3. San Paulino de Nola, *IV° Panegírico de San Félix, obispo de Nola.*
4. Buffon, *Histoire naturelle*, T. XXIV, p. 215.
5. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, X, *De la Huppe.*
6. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, p. 108, nota.

Y lo que es reproche más grave, algunos autores antiguos acusan a la abubilla de alimentarse de suciedad y de excrementos, y el *Grand Kalendrier des Bergiers* se hace eco de esa inculpación en sus *Dichos de los Pájaros*:

«La abubilla:
Comer no quiero sino suciedad
Pues como chinche me comporto;
Aunque tenga este aspecto.
Belleza sin bondad no vale nada[1]».

Así estigmatizada, la abubilla representó el alma que se arrastra en las suciedades morales, se alimenta de ellas y se convierte así en la esclava de Satán, el «dueño de los bajos fondos».

Un *Bestiario* escrito hacia 1275 llegó a atribuir a la sangre de la abubilla una propiedad singular e infernal, a saber, que si un hombre se untaba el cuerpo con esta sangre,

«Cuando se durmiera
Diablos acudirían
que estrangularlo querrían[2].»

Los simbolistas de la Antigüedad hicieron de la abubilla uno de los emblemas de la hipocresía y de disimulación porque, nos dice Plinio citando a Esquilo, «cambia a menudo, no sólo de plumaje, sino también de forma[3]», lo que sin duda es excesivo.

Se pretendía también que la abubilla podía ocultarse completamente a la vista de todos los seres vivos, y de ahí que a finales de la Edad Media se creyese todavía que «en el nido de la abubilla hay una hierba de varios colores que hace invisible al hombre cuando la lleva encima[4]».

Fig. VIII.- El «Cucufa», cetro hierático de la iconografía egipcia, con la cabeza de la Abubilla

VII. LA ABUBILLA, EMBLEMA DE LA PIEDAD FILIAL

Digamos, para rehabilitar un poco a la abubilla, que la simbología de los antiguos, seguida en ello por la del cristianismo, hizo de este pájaro, junto con la cigüeña, uno de los emblemas de la Piedad filial.

Y si hemos de creer a Horus-Apolo y Eliano, precisamente en este sentido de símbolo de la gratitud filial pusieron los egipcios la imagen de la abubilla, el *cucupha*, en los cetros sagrados[5] (Fig. VIII).

Desde los primeros tiempos cristianos, el *Physiologus* aceptó el mismo tema emblemático, y haciéndose eco de ello, Guillermo de Normandía, en el siglo XIII, mostraba en su *Bestiario* a las crías de la abubilla ayudando a sus padres cuando, en sus últimos años, ya no

1. *Le grant Kalendrier des Bergiers*, 1480, F. XLVI.
2. *The Bestiary*, edición de Th. Wright, p. 120.
3. Plinio, *Historia Natural*, Libro X, 44.
4. *El Libro del Gran Alberto, el cual trata de las maravillas del mundo*, edición del siglo XVI.
5. Eliano, *Historia de los Animales*, L. X, cap. XVI.

Fig. IX.- De plata con abubilla de gules puesta sobre terraza de sinople. Armas indeterminadas, comunicación de A. DOLBEAU; Madera de Cené (Vendée).

pueden volar ni ver claramente. Les quitan, dice, las plumas viejas, les dan calor dulcemente y los incuban como ellos mismos habían hecho en su juventud; así les devuelven «bondad por bondad». Y sigue una hermosa exposición de los deberes de los hijos para con los padres[1].

Cuando en la heráldica occidental la abubilla no hace la función de «armas parlantes», como ocurre por ejemplo en las armas de los Huppaud, conviene entonces concederle casi siempre la función de emblema de la Piedad filial (Fig. IX).

No tenemos por qué seguir en todo a los viejos autores de tiempos de los capetos en sus fantasías, que los llevaron a atribuir a la abubilla el singular poder de ver a través de los cuerpos opacos y de conocer ciertos secretos que le permiten romper el cristal más grueso y las piedras más duras[2]. Estas ilusiones no tienen ninguna relación con el tema tratado en estas páginas.

Fig. X.- El Ave del Paraíso. Motivo heráldico u ornamental de Angers. Comunicación de Adolphe Dolbeau.

1. Guillaume de Normandie, *Op. cit, loc. cit.*
2. Cf. BOCHART, *Hierozoicon*, T. II, p. 347.

CAPÍTULO CINCUENTA Y SIETE

EL CARADRIO

(CHORLITO REAL)

I. EL CARADRIO-CHORLITO REAL EN LA NATURALEZA

Según Buffon y Cuvier, el caradrio de los antiguos y de los simbolistas cristianos de antaño no es otro que el *Charadrius Pluvialis* de los naturalistas, el chorlito real de nuestras tierras occidentales, principal tipo de una familia de volátiles que comprende particularmente, también en Europa, el *Charadrius hiaticula* y el *Charadrius morinellus*. Hay otras variedades en el Senegal, en América y en las Islas.

Los autores de la Edad Media llaman también al ave legendaria: *Charadrion, Charadios, Kaladrius, Kladrius, Caladrio*, y más a menudo todavía, en francés primitivo, *Caladre*, e incluso *calendre*. Y este último nombre dio pie a que varios autores modernos como el conde Grimouard de Saint-Laurent[1], L. Cloquet[2] y el buen heraldista Gévaert[3] lo hayan confundido con la alondra, que en varias lenguas regionales de Francia recibe el nombre de «calandre»*

Igual que el fénix y el ave del paraíso, el caradrio no es más que un pájaro real y de especie todavía existente, pero que se volvió completamente fabuloso al cargarlo nuestros abuelos con tantos poderes extraordinarios y de cualidades tan maravillosas como ficticias.

Algunos modernos, con Tychsen, han querido ver en el caradrio una cacatúa poetizada[4], porque decían que era completamente blanco; otros, con Grimouard de Saint-Laurent, han tratado de buscar su origen entre las rapaces nocturnas porque dicen los *Bestiarios* que se aparece a los enfermos durante la noche y algunas imágenes suyas medievales lo representan con cuernos en la cabeza[5] (Fig. I). Aristóteles y los naturalistas griegos y latinos estuvieron más inspirados al reconocer en él al chorlito real, puesto que Buffon y Cuvier son de su misma opinión.

Aristóteles llama al *charadrios* «pájaro de los barrancos» y dice que es vulgar de color y de forma, y que sólo de noche sale del retiro que se ha buscado[6]. Eso no es totalmente exacto, porque, si bien le gustan los barrancos y los prados bajos, no es un pájaro feo; y si bien durante la noche busca gusanos e insectos[7], no es raro encontrar durante el día nutridas bandadas de chorlitos reales.

1. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, p. 286.
2. L. CLOQUET, *Éléments d'Iconographie chrétienne*, p. 306.
3. GEVAERT, *L'Héraldique*, p. 56.
4. Cf. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*. – Introduction, p. 30.
5. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. II, p. 287.
6. Cf. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, L. IX, cap. XII, 2.
7. Cf. Barthélemy SAINT-HILAIRE, Traducción francesa de la *Historia de los Animales* de Aristóteles.

La principal singularidad del chorlito real es que durante el verano tiene el plumaje completamente diferente de su plumaje de invierno: en invierno tiene la cabeza y el lomo bermejos, estriados de negro y amarillo, el buche gris y el vientre blanco; en pleno vuelo, y visto

Fig. 1.- El Caradrio, de un bordado en lamé del siglo XIII.

desde abajo, parece completamente blanco. En verano no cambia el lomo, pero la parte inferior de la cabeza, el cuello, el buche y el vientre son negros[1]. No conozco ningún simbolista antiguo que haya sacado partido de esta sugestiva metamorfosis.

II. EL CARADRIO EN LA SIMBOLOGÍA DE LA EDAD MEDIA

Si el caradrio chorlito real entró en la fauna emblemática de Cristo no es porque pertenezca a un grupo de pequeñas zancudas vermívoras, sino a causa de las valiosas virtudes con que la dotó la imaginación de los antiguos, una de las cuales, si hemos de creer a Aristóteles[2] y Eliano[3], le concedía el privilegio de poder curar al hombre de la ictericia con una simple mirada, lo cual repitieron después de ellos el *Physiologus*, San Epifanio y, más tarde, Suidas[1].

Y aquella invención tan completamente imaginaria se la tomaron en serio en el siglo XIII Vincent de Beauvais y los autores de los últimos *Bestiarios*.

Otra ilusión, también tomada de Eliano, la resume así Honorio de Autun, que escribía en la primera mitad del siglo XIII:

Fig. II.- El Caradrio abandona al enfermo. Iluminación de un Bestiario del Arsenal, siglo XIII. Cf. CAHIER, *Mélanges archéolog.* T. II, pl. XIX, F.

Fig. III.- El Caradrio cura a un enfermo. Vidriera de la Catedral de Lyon (siglo XIII).

«Hay un pájaro llamado charadrius que permite adivinar si un enfermo escapará o no de la muerte. Hay que ponerlo cerca del enfermo; si el enfermo tiene que morir, el pájaro aparta la cabeza (Fig. II); si tiene que vivir, el pájaro fija la mirada en él y, con el pico abierto, absorbe la enfermedad (Fig. III). Levanta entonces el vuelo entre los rayos de sol, y el mal que ha absorbido sale de él como un sudor. En cuanto al enfermo, se cura[2].»

»El charadrius blanco es Cristo, nacido de una Virgen. Se acercó a un enfermo cuando su Padre lo envió a salvar la humanidad. Apartó la mirada de los judíos y los dejó en la muerte, pero miró hacia nosotros y se llevó nuestra enfermedad a la cruz. Un sudor de sangre brotó de él, y luego subió junto a su Padre con nuestra sangre y nos trajo a todos la salvación[3].»

Unos cincuenta años más tarde, Guillermo de Normandía decía a su vez, en su lenguaje de los tiempos heroicos:

1. Véase J.-B. S. *Tarif-Album de la Manufacture d'Armes et Cycles de Saint-Étienne*, nº 58, hermosa lámina y texto.
2. Véase ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*.
3. ELIANO, *De animalibus*, XVII, 13.

1. SUIDAS, *Lexic.* voz *Icterus*.
2. Esta escena se encuentra representada simplemente en los vitrales de la Catedral de Lyon y en la de Bourges.
3. HONORIO DE AUTUN, *Speculum Ecclesiae*, traducción de Émile MALE, *L'Art religieux du XIIIe siècle*, pp. 57, 58.

Quant hom est en grant maladie
Que l'en deispeire de sa vie,
Donc est cil oisel aporté:
Se il deit estre conforté
Et respasse de ce malage,
L'oisel li torne le visage
Et trait à sei l'enfirmité;
Et s'il ne deit aveir santé,
L'oisel se torne d'autre part;
Ia ne fera vers lui regart.
Ore est reson que ie vous die
Que cest blanc oisel senefie;
Il senefie, sanz error,
Ihesu-Crist, notre Sauveor.
. . . . . .
I cest verai kaladrius,
C'est nostre Sauveor Ihésus[1]

Cuando el hombre está en gran enfermedad,
Cuando desesperan de su vida,
Este pájaro traen pues:
Si ha de resultar reconfortado (curado)
Y volver de esa indisposición,
El pájaro vuelve hacia él la mirada
Y atrae a sí la enfermedad;
Pero si no va a tener salud,
El pájaro mira hacia otra parte;
Y nunca lo mirará,
Pues bien, esa es razón para que os diga
Lo que ese pájaro blanco significa:
Representa, sin error,
A Jesucristo, nuestro Salvador.
. . . . . .
Él es el verdadero Kaladrius,
Es nuestro Salvador Jesús[1].

A su vez, otro *Bestiario* del siglo XIII, de la biblioteca parisiense del Arsenal, se expresa así:

«Caladres porte la semblance de nostre Seignor Ihésu Crist, qui est blans et nulle noireté n'a en lui. Cil qui ne fist onque pécié, ne en qui bauche nule vais die ne fu trouvé, vint de ses sains ciels à l'enferme pople iuis. Il torne d'els sa face pour la mécréance et torna ses ex à nos Gens et osta totes nos enfermetés et nos péchiés quant il fu levé en crois.»[2]

El caradrio se parece a nuestro Señor Jesucristo, que es blanco y no tiene en sí ninguna mancha. Aquel que no cometió ningún pecado, y en quien no se halló ninguna falsedad de palabra, vino de los santos cielos hacia la enfermedad de su pueblo judío, pero apartó de ellos la mirada a causa de su descreimiento y la dirigió hacia nosotros, los gentiles, y nos quitó todas nuestras enfermedades y nuestros pecados cuando lo alzaron en la cruz.[2]

Fig. IV.- El Caradrio, de una miniatura de un *Bestiaire divin* de Guillermo de Normandía, finales del siglo XIII. De *Revue de l'Art chrétien*, janv. 1901, p. 33.

Encontramos el mismo tema en Hugo de San Victor[3] y en Vincent de Beauvais[4].

De modo completamente natural, se hizo un paralelo en el pensamiento de los místicos entre este Pájaro-Cristo que curaba las enfermedades del cuerpo y del alma con una sola mirada de bondad y ese otro emblema de Cristo en la cruz, la Serpiente de bronce que Moisés, por orden del Señor, hizo levantar en el desierto, frente a la tierra de Edom, y que curaba de la ardiente picadura de las serpientes a todo aquel que la mirase[5] (Fig. IV).

Escuchemos al respecto a Guillermo de Normandía:

Aussi comme Moyses aveit
Drecié le serpent el désert,
Ausi coveneit en apert
Le fiz de fame estre essaucié
Et en la sainte croiz drecié[6].

Así como Moisés había
Levantado la serpiente en el desierto,
Convenía abiertamente
Que el hijo de la mujer fuese exaltado
Y en la santa cruz levantado[6].

1. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, Mss. *Bibliothèque Nationale de Paris*, fonds français nº 7.268[3] A[1] – y *Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie*, c. V (de Caladrio), edición de Hippeau, p. 205.
2. *Bestiaire de l'Arsenal*, de Ch. Cahier en *Mélanges archéologiques*, T. II, p. 129.
3. Hugo de San Victor, *Institutione: monasticae*, T. II, 430.
4. Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, L. XVI, c. 123.
5. Moisés, *Libro de los Números*, XXI, 6-9.
6. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*. Véase *de Caladrio*, edición de Hippeau, p. 207.

Y otros, trasponiendo la escena del Caradrio al terreno espiritual, también establecieron un paralelo entre el pájaro de la mirada salvadora y el Salvador en la cruz, con la mirada vuelta hacia el Ladrón arrepentido cuya alma recibe así el don de la vida eternamente feliz, mientras que el otro ladrón sigue destinado a la suerte merecida que lo esperaba.

Otros más, como San Epifanio[1] y Ponce de León[2], vieron en el caradrio el emblema completamente natural de la presciencia de Cristo, que conoce los destinos de las almas, como el caradrio el de los cuerpos.

Apoyándose también en las ilusiones de los antiguos, numerosos autores de la Edad Media relacionan el caradrio con el Salvador por la propiedad que a este pájaro maravilloso se le supone de dar a los hombres la clara visión de las cosas curando radicalmente las enfermedades de los ojos; igualmente, dicen los místicos, Cristo abre los ojos de las almas.

Un manuscrito medieval de Ruán incluso pretende que la manducación del pulmón del charadrius es un remedio maravilloso y soberano contra las «oscuridades» de los ojos[3], mientras que Philippe de Thaun, seguido por el *De Naturis rerum* que cita Vincent de Beauvais, pretende que esta curación se obtiene por medio de un ungüento hecho con la médula del fémur del pájaro. Y mejor todavía –o peor–, el *Bestiario armenio* del siglo XIII cuya traducción ha sido publicada por el sabio jesuita Ch. Cahier, pretende irreverentemente que el preciado ungüento no es otra cosa que el excremento del buen charadrius[4]. ¡Qué pensarían los hermosos chorlitos reales que buscan larvas en las praderas a la suave luz de los claros de luna o en el esplendor de las mañanas soleadas[5] si pudiesen enterarse!

Estas fábulas tuvieron el mismo auge durante los siglos que siguieron, y hasta el siglo XVI.

A finales del siglo XIV, Brunetto Latini escribía: «Caradrio es un pájaro todo blanco, y su pulmón cura de las oscuridades de los ojos, del cual nos manda la Biblia que no comamos. Y su naturaleza es que, cuando ve a un hombre desahuciado que debe morir de esa enfermedad, aparta la cara y no lo mira; pero a aquel que no va a morir es seguro que lo mirará sin apartar la mirada.

»Y dicen algunos que por su mirada recibe en sí todas las enfermedades, se las lleva al aire bien arriba, allí donde se hace el fuego, que consume todas las enfermedades[6].»

En su *Hortus Sanitatis*, impreso en francés por Vérard en 1491 y reimpreso por Ph. Le Noir en 1539, Jehan de Cuba se expresa así al resumir el *Physiologus* y el *Livre de la Nature des Choses*:

«Caladrius es un pájaro que es todo blanco (dice *Physiologus*), y ninguna parte hay en él que sea negra, cuyo excremento interior cura y quita la oscuridad de los ojos... Y cuando el hombre está enfermo de muerte, incontinente que este pájaro lo ve, aparta de él la cara, y si no está enfermo de muerte, aparta la cara hacia él y toma todas sus enfermedades y las cura, y es curado el enfermo.

1. Saint Épiphane, *Œuvres*, p. 221
2. Ponce de León, en *Notis ad Physiologum*.
3. *Mss. de Rouen*, según C. Hippeau *Op. cit.*, p. 91.
4. Cf. C. Cahier, en *Nouveaux Mélanges archéologiques*, 1874, p. 121.
5. Este detalle, por contrapartida, parece inspirado en el accidente que le ocurrió al viejo Tobías. – *Libro de Tobías*, II, 11.
6. Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, L. I, c. LVI.

«Del *Libro de la Naturaleza de las Cosas.* – Caladrius es un pájaro blanco que, si es llevado para curar el mal, toma y amasa en sí todas las enfermedades del enfermo, y volando en el aire las quema allí y se va. La parte inferior de su muslo quita de los ojos la oscuridad y tenebrosidad[1].»

Por encima de estas ingenuidades de los doctos de antaño, y a través de estas mismas ingenuidades, aparece una vez más un hecho indiscutible: la preocupación constante en ellos de encontrar en larguísimas series de seres y de cosas la imagen emblemática del Cristo benéfico; y por eso, tanto si se consideraba que asistía y curaba al enfermo en el estado general de su salud, como si tan sólo le devolvía el uso de la visión clara, habían convertido al caradrio en «uno de los emblemas del Amor...[2]», del amor compasivo del corazón de Jesucristo.

III. EL CARADRIO EN EL ARTE Y LA HERMÉTICA DE LA EDAD MEDIA

Fig. V.- El Caradrio, de un documento medieval. De L. CLOQUET, "Essai sur la décoration architectonique", *Revue de l'Art chrétien*, 1901, p. 398.

Todas las imágenes medievales que representan al Charadrius nos muestran un pájaro extraño cuya cola se prolonga a menudo de manera inquietante, parecida a la de los reptiles (Fig. III, IV, V, VI, VII, VIII), y cuya cabeza también está adornada a menudo con un par de cuernos (Fig. I, II, IV, V, VII)

Es muy probable que el carácter serpentiforme de la cola del caradrio sea una alusión al paralelismo que se hizo entre él y la Serpiente de bronce, y que los cuernos sean el emblema de su grandísimo poder.

Al estudiar el simbolismo del cuerno, hemos visto que en todas las emblemáticas sagradas de los cultos antiguos, y desde hace varios milenios, éste ha sido uno de los ideogramas del poder[1]. El arte cristiano y los textos litúrgicos de los ritos latino y griego han consagrado el uso de esta antigua imagen artística y literaria de la idea de poder. Pues bien, en el caso del Caradrio como emblema de Jesucristo sólo podemos encontrar perfectamente oportunas estas dos evocaciones de la Serpiente de bronce que curaba a los hombres y la idea de poder divinamente benéfico.

Las imágenes del Caradrio son bastante numerosas en las obras de arte de la Edad Media. Lo vemos en la decoración de los libros manuscritos y en la ornamentación escultórica de las catedrales románicas y góticas: así la encontramos en la fachada de Notre-Dame de París, y hay un magnífico capitel de la nave central de Notre-Dame de Reims (Fig. VIII) que representa al benéfico pájaro aspirando misericordiosamente la enfermedad de un hombre acostado ante él.

Hacia la misma época, y a causa de sus dos naturalezas, de pájaro y de reptil, el caradrio se relacionó en el hermetismo con tres de los cuatro elementos, el aire, el fuego y la tierra; el aire, en el que sus alas lo llevan hasta «la región del fuego», el gran purificador que «quema las enfermedades de los hombres, con las que se carga», y la tierra, habitada por los reptiles, de la cual siempre han sido uno de los símbolos.

Fig. VI.- Caradrio del estilo del siglo XIII; de un grabado en madera de P. Lissac. En J. GERMAIN, *Pour Geneviève*, p. 64.

Fig. VII.- El Caradrio, de una iluminación marginal de una página manuscrita del siglo XIV.

Fig. VIII.- El Caradrio y el enfermo; detalle de un capitel de la nave central de la catedral de Reims.

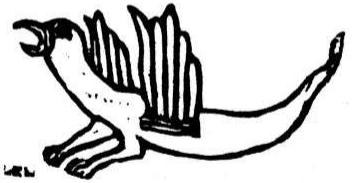


Fig. IX.- El pájaro Caradrio en la tapicería de Bayeux, siglo XI.

1. Jehan DE CUBA, *Hortus Sanitatis*, II[a] Part., II, *Les Oyseaulx*, c. XXI. Traducción de Ph. Le Noir, 1539.
2. Cf. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 129.

3. En África, en la región del Senegal, Guinea y Sudán, los negros veneran una efigie de pájaro, llamada el *pájaro Sinsón*, cuyos cuernos contienen amuletos y polvos mágicos. Este pájaro, como los preciados poderes atribuidos a sus cuernos, es completamente imaginario. Cf. J. G. LEMOINE, *Masques nègres de la Mission Labouret*.

OCTAVA PARTE

LAS AVES RAPACES

CAPÍTULO CINCUENTA Y OCHO

EL QUEBRANTAHUESOS

EL QUEBRANTAHUESOS EN EL ARTE DE LOS GODOS

El quebrantahuesos es la rapaz más grande del Antiguo Continente; su envergadura, en su pleno desarrollo, alcanza casi los tres metros. Esta ave habita sobre todo los países ribereños del Mediterráneo oriental, del mar Negro y del Caspio, el Cáucaso, los Montes Urales y el Asia occidental, desde la India hasta Siberia; tiene algo de la naturaleza del águila y de la del buitre; su formidable pico supera en tamaño y dureza a los picos de estas dos rapaces.

El quebrantahuesos fue el ave sagrada de los escitas, que habitaban la parte sudoriental de la Rusia europea; tal vez el ave tan a menudo representada en las tumbas sirias de la época romana es el quebrantahuesos y no el águila como se cree generalmente. A comienzos de nuestra era, los godos, que ocupaban la Escitia meridional, adoptaron de los escitas el quebrantahuesos como uno de sus emblemas nacionales y le dieron el primer lugar entre su fauna simbólica. Ignoramos totalmente, por lo demás, qué significados atribuyeron a la gran rapaz aquellos dos pueblos bárbaros, pero podemos pensar que vieron en ella, entre otros aspectos, el de ideograma, si no del valor, sí al menos de la fuerza, pues el ataque del quebrantahuesos es terriblemente fogoso y poderoso.

Sea como fuere, los godos, en sus migraciones hacia Occidente por el valle del Danubio, por los del Adigio y el Po y por la Italia septentrional, pasearon el arte rústico, extraordinariamente estilizado y brillante de sus orfebres, que la nación franca adoptó desde la agonía del Imperio Romano. El quebrantahuesos, pues, sin duda confundido a menudo con el águila por los latinos y los galofrancos, se difundió así por Occidente, sobre todo en forma de fíbulas (Fig. I, II, II, V y VI), broches y joyas diversas (Fig. IV): es el quebrantahuesos lo que hay que reconocer en ese pájaro al que algunos dan todavía el nombre de «papagayo» a causa del pico encorvado exageradamente desarrollado que los artesanos godos le dieron como si con ello hubieran querido caracterizarlo precisamente de modo distinto que al águila y al halcón. En varias de estas joyas aviformes podemos reconocer obras cristianas

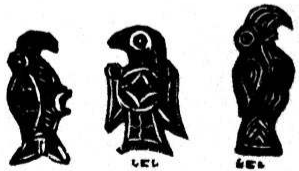


Fig. I.- Fíbula de plata incrustada de granates. Museo de Viena.
Fig. II.- Fíbula del Museo Capitolino de Roma.
Fig. III.- Fíbula procedente de la isla de Wight, según G. DE BAYE, *Industrie anglo-saxonne*, pl. IV.

(Fig. V y VI), así como en varios objetos bárbaros de entre los siglos IV y IX, encontrados en Helvecia y las Galias, y concebidos bajo la influencia del gusto y la técnica importados a nuestras tierras por los godos. Así, el docto Dom Leclercq reconoce el quebrantahuesos de los godos en una miniatura del célebre *Sacramentario de Gellone* [1], que es de mediados del siglo VIII[2] (Fig. VII).

Fig. IV.- Alfiler godo, según M. Prou, *La Gaule mérovingienne*, fig. 117.

Fig. V.- Fíbula de oro procedente de San Marino. Cf. *Bulletin de la Commission archéologique de Rome*, pl. VIII, nº 15.

Fig. VI.- Fíbula de bronce de Valence d'Agen (Tarn et Garonne).

Parece seguro que, tras su conversión al cristianismo, los godos traspusieron total o parcialmente a su quebrantahuesos nacional los significados simbólicos que entonces se atribuían al águila[3] en la Emblemática cristiana de Occidente, pues no parece que el auge del quebrantahuesos bajase entre ellos después de que entrasen en la familia cristiana, cosa que se hubiera producido inevitablemente si este emblema no hubiese sido en cierto modo cristianizado al mismo tiempo que ellos. Y constatamos que su ave sagrada encontró gran favor entre los antiguos pueblos cristianos de las Galias y de Italia, y que lo conservó hasta el umbral de la época carolingia, como demuestra el *Sacramentario de Gellone*.

Fig. VII.- El quebrantahuesos del *Sacramentario de Gellone*. Cf. Dom Leclercq, *Op. cit.*

1. *Bibliotheque Nationale de Paris*, Fonds *Mss. latin*, nº 12.048.
2. Dom. H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXIV, col. 1928.
3. Véase más arriba, cap. VIII, *El Aguila*.

CAPÍTULO CINCUENTA Y NUEVE

EL HALCÓN Y EL GAVILÁN

I. LAS AVES DE CAZA

Las aves rapaces diurnas adiestradas por el hombre para servirlo como medio de caza se dividen, según la cetrería europea, en dos familias: primero, las «aves de señuelo» o «de cetrería» propiamente dichas, representadas por el *gerifalte*, el *sacre*, el *halcón lanero hembra*, y luego el *halcón peregrino*, el pequeño halcón *cernícalo* o *baharí* y el *esmerejón*; la segunda, que algunos halconeros llaman familia de las «aves de azorería», comprende los géneros *azor*, *milano* y *gavilán* [1]. Algunos llaman a esta segunda familia las aves de vuelo «innobles»[2].

Entre estas aves, los cultos antiguos, las artes y la literatura parecen haber retenido sobre todo y casi exclusivamente, para consagrarlos a su simbolismo, a los halcones, sobre todo el baharí y, en la segunda familia, el gavilán (Fig. I).

Este último, excelente ave de caza, es en sí mismo un mal pájaro, más colérico, cruel y dañino que todos los demás, mientras que los halcones no son dañinos. El baharí-cernícalo, en particular, destruye muchos más ratones, lagartos, musarañas, ratones de campo e insectos grandes que pájaros pequeños. Se domestica fácilmente y da a su amo pruebas de afecto sinceras, aunque teñidas de rudeza, pues a pesar de todo sigue siendo un ave salvaje; con todo, se complace en la compañía de aquel que se ocupa de él, lo llama y aletea cuando se acerca. Aunque se los capture adultos, los halcones se vuelven relativamente familiares; y mientras escribo estas líneas, uno de ellos, herido de un tiro y curado hace mucho tiempo, se mantiene inmóvil en libertad al alcance de mi mano, y se digna dejarse acariciar, lo cual es el máximo posible de la condescendencia en una rapaz.

Fig. I.- Insignia del Halconero de la corte ducal de Borgoña. Pieza esmaltada. Colec. del Conde Raoul de Rochebrune. – Cf. L. Charbonneau- Lassay, in *Rev. du Bas-Poitou*, 1920, L. I.

Aquí encuentra su lugar el pasaje de Plinio: «Las palomas torcaces tienen para el halcón cernícalo un afecto particular, porque las defiende contra los gavilanes, que huyen al verlo y al oír su voz[3]».

1. Cf. M. de Boissoudan, *Le Fauconnier parfait*, 1745. Mss. perteneciente a los Antiquaires de l'Ouest, publicado en 1864 por Robin y Favre, de Niort, pp. 8 y 10.
2. Cf. J. Trousset, *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique*, T. I, p. 351, col. 3, y T. IV, p. 68, col 1.
3. Plinio, *Historia Natural*, Libro X, 52.

Plinio hace aquí una distinción entre las dos rapaces mientras que numerosos autores antiguos agrupan indistintamente bajo el nombre de halcón o de gavilán a todas las rapaces de pequeño tamaño, como Aristóteles, que dice que, entre los gavilanes o halcones el más fuerte es el ratonero[1]; y la Vulgata traduce por *accipiter*, halcón o gavilán, un término del *Libro de Job* que habla de las rapaces distintas del águila[2].

Todos los tratados europeos de cetrería están llenos de elogios para el halcón; el menos curioso de estos escritos no es precisamente el que compuso el emperador Federico II en el siglo XIII, y que Alberto Magno incluyó en sus propias obras[3], con la expresión de toda su simpatía por el ave que había sido, para él mismo, su compañera y su servidora en la caza[4].

II. EL HALCÓN EN LA ICONOGRAFÍA SAGRADA DEL ANTIGUO EGIPTO

a) *El halcón de los dioses.*

Para haber hablado del halcón como lo hicieron, y haberlo pintado o esculpido en actitudes tan particulares que implican una profunda observación de sus hábitos y un perfecto conocimiento de su carácter, era necesario que los antiguos egipcios hubiesen vivido en compañía habitual de este pájaro, bien fuese porque lo tuviesen en su casa, en una pajarera, o bien que lo empleasen para cazar, pues el arte de la cetrería es muy antiguo: un documento protohistórico de Armenia, de la edad de hierro, nos muestra un halcón de caza trabado[5] (Fig. II), y Plinio cita los halcones y gavilanes de caza[6].

Fig. II.- Halcón de caza trabado. Documento prehistórico de Armenia.

En la época de la primera dinastía, tres mil quinientos años antes de Cristo, el faraón Semerkhet, sucesor del gran Menes, tomaba el título de Rey Halcón. La noble ave era ya lo que no dejó de ser desde entonces, el genio protector de la persona real, al propio tiempo que una de las imágenes más reverenciadas de la Divinidad. Algo más tarde, en la época del gran imperio menfita, el formidable Kefrén, constructor de la más alta de las pirámides y de la gran esfinge, rindió al halcón divino un culto que afirmó por todas partes y que sus sucesores y su pueblo conservaron hasta la aniquilación del culto egipcio.

En las concepciones religiosas del Egipto antiguo, la imagen espléndida de la Divinidad es Amón, el Sol. Una tríada, una especie de trinidad, rige el mundo; se descompone así: Amón, expresión suprema de la Divinidad; Ra, que es el Sol activo, que el faraón encarna en la tierra; y Phtah, que representa sobre todo la paternidad divina, protectora de todas las cosas. En Phtah se concentra una segunda tríada: el propio Phtah, Dios padre y rey de todas las cosas; Horus, corazón de la Divinidad, su inteligencia y su bondad; y Thot, Verbo de la Divinidad.

1. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, Libro IX, cap. XXIV.
2. *Libro de Job*, XXXIX, 26.
3. Alberto MAGNO, *Opera omnia (De Animalibus)*, edición de Bargnet, T. XI, p. 453. – *De Falconibus, Asturibus et Accipitribus.*
4. Véase Albert GARREAU, *Saint Albert le Grand*, pp. 33-34.
5. MORGAN, *L'Humanité préhistorique*, p. 173.
6. PLINIO, *Historia Natural*, Libro X, 16.

No cabe duda de que se trata de un esquema excesivamente simplificado de la complicada teogonía de la religión egipcia para llegar a precisar el sentido de Horus, corazón de Dios, que desde el origen fue representado simbólicamente por la imagen del halcón; Horus, cuya naturaleza dio a la religión egipcia ese carácter tan aparte entre las religiones antiguas, hoy reconocido por todos[1], de religión de benevolencia, de bondad, mientras que todos los Baales y lo dioses de Asiria, de Caldea, de Babilonia y de otros grandes pueblos eran dioses terroríficos, y que para los hebreos el Dios verdadero, Yahveh, nuestro Dios, se presentaba ante todo en el aspecto de amo severo y de justiciero.

Cualidades muy particulares les valieron a los halcones, y sobre todo al halcón baharí, el honor de encarnar en el arte sagrado de Egipto el mito tan simpático y tan grande del dios Horus: y es que, pese a la áspera altivez de su carácter, se acerca más que las demás rapaces a la morada de los hombres y, cuando ésta es muy alta, se digna compartirla con él. Decían los pontífices de Egipto que también Horus, corazón y bondad del Ser divino, se inclina hacia nosotros más que los demás dioses. ¿No veían que los halcones, mientras las demás rapaces buscaban las rocas o los bosques lejanos, descansaban y anidaban confiados en las cúspides de sus palacios y sus templos?

Los egipcios habían estudiado bien las costumbres del halcón, y algunas de sus obras de arte que parecen representarlo en posturas de pura estilización lo han captado sin embargo del natural bajo el efecto de ciertas impresiones que sabe expresar muy bien, y que sirvieron a la emblemática de los sacerdotes de Tebas y de Menfis.

Fig. III y IV.- Las jarras, jeroglíficos del corazón en los monumentos egipcios.

Desde el IV° milenio antes de la era cristiana, esta emblemática se encontraba en toda su expansión, y el Halcón aparece por todas partes. Bajo la bandera real de Kefrén aparece el Halcón, tocado con la doble tiara soberana de Egipto, sobre una inscripción jeroglífica que hay que leer así: *Horu usir hâiti*, es decir: «Horus poderoso por su corazón[2]». El jeroglífico egipcio del corazón es la Jarra (Fig. III, IV, V).

Fig. V.- El Halcón, corazón de Horus en la bandera del faraón Kefrén.

Y cuando el mismo poderoso monarca hizo tallar en la durísima piedra la impresionante estatua que lo representa, actualmente en el museo del Cairo, el artista representó el ave de Horus, el halcón dios, cubriendo con su cuerpo la nuca del faraón. Y ese es, dicen numerosos egiptólogos, el emblema de la protección de Horus sobre la persona real. Sí, desde luego; pero hay algo más . Hay mucho más –y todos cuantos aprecian los pensamientos elevados se alegrarán de esta precisión–: el Halcón divino está representado aquí en el acto mismo de fecundar el pensamiento de Faraón, mandatario terreno de la Divinidad (Fig. VI). Le infunde así su naturaleza divina; anima su inteligencia. Kefrén, por medio de la operación de Horus halcón, «corazón del Dios único», se convierte en hijo de Dios. Podrá in-

1. Cf. Major RUSSO, "L'Atlantide et le Maroc", *Arlantis*, T. II, nº 12, nov. 1928, p. 28.
2. Cf. MASPERO, *Histoire ancienne de l'Orient classique*, T. I, p. 262.

vocar en sus monumentos a «su padre Amón» y presentarse a sus pueblos como el Inspirado, como el intérprete absolutamente infalible de las voluntades divinas[1].

Las inscripciones de los monumentos confirman esta teoría y sus textos han permitido a los egiptólogos, al hablar del Faraón, escribir: «El Rey es Horus por derecho, sucesor directo del dios de cabeza de halcón, rey, dios, criterio, él es el señor de toda la humanidad, donde actúa según su voluntad con una infalibilidad congénita[2]».

Fig. VI.- El faraón Kefrén y el Halcón divino. Estatua de basalto. Museo del Cairo. Aproximadamente 2700 antes de Cristo.

Este mismo símbolo del halcón posado sobre la nuca del Faraón se encuentra también, según dice Bougemont, en la iconografía hierática de los soberanos de Asiria[3]. Es probable que les viniese de la contigüidad de su estado con las posesiones egipcias de Siria.

1. Para las relaciones místicas del Faraón y el halcón, su genio protector, véanse las admirables páginas de Alex. MORET en *Mystères égyptiens*, especialmente de la página 157 a la 172.
2. Marcel ZAHAR. "Les Caractères de l'Art égyptien", *L'Art vivant*, T. V, nº 18, janvier 1929, p. 72.
3. Según ARGOS, en *Le Voile d'Isis*, T. XXXV, (1930), nº 123, p. 135.

Como todos los grandes dioses de Egipto, que no son sino las personificaciones de las cualidades inefables del dios único, Horus es un padre fecundo, y sus representaciones nos lo muestran a menudo sosteniendo en sus dedos la Llave de la vida (Fig. VII), o bien coronado por el Loto, la Flor de la Vida[1].

¿No habrá que atribuir al fastuoso Kefrén la prestigiosa cabeza de halcón de oro del museo del Cairo, aproximadamente fechada del tercer milenio antes de nuestra era[2]? Nos deja entrever el perfil de un ave soberbia de casi un metro de longitud, que no podía tener más que destino religioso.

En la iconografía sagrada de Egipto, el Halcón no sólo representó al dios Horus, sino también al dios Ra, e incluso a Ronsu, hijo de Amón y de la diosa Maut, que sobre todo los tebanos representaron también con cabeza de halcón[3]. Cuando este pájaro simboliza a Horus, lleva en la cabeza la doble tiara de los Faraones, el *pschent* (Fig. VIII), y cuando representa a Ra, va tocado con un disco formado por la víbora Ureus, doblada en círculo (Fig. IX).

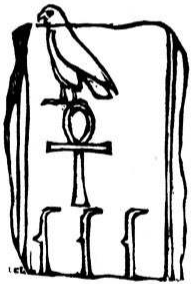


Fig. VII.- El Halcón y la Llave de vida. Escultura de Tebas. Colección del autor.

Fig. VIII.- El Halcón Horus en el umbral del templo de Horus en Edfú. Estatua de piedra, tamaño doble de la estatura humana.

Fig. IX.- El Halcón Ra, según G. LE BON, *Les premières Civilisations*, p. 301, fig. 165, nº 4.

Y así representado por el halcón es como es saludado el dios Ra en un ostraco del Cairo:

«Te despiertas en belleza, Halcón matutino
Magnífico, que abre los ojos,
Sublime, cuyo camino se conoce,
Qué misteriosa es tu esencia,
Gran imagen, primera en el horizonte,

1. Véase Salomon REINACH, *Répertoire de la Statuaire grecque et romaine*, T. II, vol II, p. 175, nº 7.
2. Cf. H. FECHHEIMER, *La sculpture égyptienne*, p. 45.
3. Cf. Ph. VIREY, *Religion de l'ancienne Egypte*, pp. 76, 183, 279 y 307.

Altísimo e inaccesible,
Gran capullo que nace del océano,
Portador de luz, destructor de la oscuridad.
Magnífico y multicolor
Que crea la luz con tus ojos;
La tierra está ciega cuando tú desapareces,
Sol magnífico, radiante de resplandor.
Gran Halcón de cuerpo abigarrado
Tú que atraviesas los cielos con tu rápido vuelo
Espléndida luz de deslumbrante blancura...»

Es probable que los halcones que a menudo se encuentran en la estatuaria menor de los tiempos antiguos, por ejemplo en el suelo de la isla de Rodas[1], se refieran también al culto del sol.

Fig. X.- El Halcón protector de los reyes de Asiria. Véase Gustave Le Bon, *Op. cit.*, p. 541, fig. 283.

También en Asiria, como en Egipto, el halcón fue, como el fénix, protector de los potentados de aquel país. Lo muestro en grabado según un bajorrelieve asirio reproducido por Layart[2] (Fig. X).

Parece que también para los hebreos, el halcón y el gavilán, *accipiter*, dice la Vulgata, estaban en relación con la idea del sol resplandeciente: «Por tu sabiduría el halcón (el *accipiter*) alza el vuelo y despliega las alas en dirección al Mediodía», dice el *Libro de Job*[3]: y el Mediodía es el sol en el momento de esplendor máximo.

Adviértase por otra parte que, por violentas que sean las costumbres del halcón, la relación que Egipto establece entre él y el corazón de Dios y de los hombres lo han vinculado con la simbología del amor. Esta idea, raramente expresada, ha atravesado sin embargo los siglos, al menos hasta la Edad Media, pues el poeta toscano Francisco da Barberino (1264-1448) dice que el amor tiene pies de halcón[4].

Fig. XI.- Horus de cabeza de halcón. El dios lleva la doble tiara, tiene en la mano la llave de la vida y lleva la piel ritual de pantera.

b) *El halcón de Horus, emblema de la vigilancia divina.*

El halcón, y sobre todo el halcón cernícalo, es una de las rapaces más vigilantes: acosado lamentablemente por el hombre, más constantemente que las demás aves de presa porque vive más cerca de él, y ello desde que se usan armas de tiro, esta

1. Cf. L. Heuzey, *Catalogue des figurines de terre cuite du Musée du Louvre*, p. 210 nº 6 y 7, p. 213, nº 21.
2. Cf. Gustave Le Bon, *Les premières Civilisations*, p. 541, fig. 283.
3. *Libro de Job*. XXXIX. 26.
4. Fr. Da Barberino, en *Documenti d'Amore*.

ave, quizá más todavía que el gavilán, se ha hecho de un natural extremadamente desafiante: el fondo de su carácter parece ser la inquietud, la inquietud que impone una atención vigilante y continuada. Por eso mismo la vigilancia de Horus, corazón amante de la Divinidad, halló en el halcón un emblema perfectamente adecuado (Fig. XI).

Vale para todos los tiempos lo escrito por el autor de la *Internelle Consolacion*: «Amor siempre vela, y al dormir no sueña[1]». Lo cual puede relacionarse con lo que decían los naturalistas antiguos cuando aseguraban que el halcón, como el león, nunca cierra los ojos al dormir; lo único que puedo decir al respecto es que muchas veces, durante la noche, he intentado sorprender con los ojos cerrados a mis halcones familiares y no lo he logrado. Se ha dicho incluso que el halcón no tiene párpados, lo cual es falso: cuando muere, se cierran por sí solos sobre los ojos. Lo que sí es verdad es que el sueño de esta ave es extraordinariamente ligero.

Independientemente de la persona del dios y del cuerpo del halcón, su emblema viviente, el ojo de Horus a menudo se representó solo en los jeroglíficos o en la decoración del arte egipcio en la forma del ojo del ave, muy estilizado (Fig. XII).

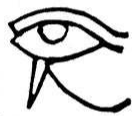


Fig. XII.- El ojo de Horus de los jeroglíficos, según Ph. Virey, *Religions de l'ancienne Égypte*, p. 240.

El ojo de Horus halcón era un ideograma muy cargado de sentido y que no invocaba tan sólo la vigilancia de Horus, sino también todo lo que de mejor ha producido la Divinidad para la subsistencia y el recreo de los seres. Su mirada purificaba, consumiéndolas, las carnes de los difuntos, y de él se consideraba que descendía el nuevo fuego cada año, particularidad que ha permitido al erudito Ph. Virey hacer un paralelo impresionante entre esta ceremonia egipcia varias veces milenaria y las hermosas ceremonias cristianas del Oficio del Sábado santo que la Iglesia considera ritos de renovación, empezando por el acto de encender solemnemente el fuego nuevo, imagen de Jesucristo, la luz del mundo, apagada y resucitada[2].

III. EL HALCÓN, IMAGEN DEL ALMA HUMANA ENTRE LOS EGIPCIOS

Cuando en el arte egipcio, el halcón emblemático lleva sobre su cuerpo de ave una cabeza humana es una de las imágenes del alma del hombre. En este sentido, dice Maspéro, los artistas del Alto Egipto y de la antigua Etiopía incluso «pusieron a veces un cuerpo humano en vez del pájaro, aunque conservando el plumaje[3]». Y J. Capart considera que esa rareza responde a una modificación del dogma en el Egipto meridional[4].

Para este papel de emblema del alma, el modelo natural del ave elegida servía admirablemente a los deseos de los simbolistas. Así como el alma humana ha de buscar las alturas y no entretenerse en los bajos fondos de las materialidades a las que sin embargo tiene que descender, así también el halcón libre en el aire busca las altas cúspides, las cimas de los peñascos

1. *L'Internelle Consolacion* (primera versión francesa de la *Imitación de Jesucristo*). Libro II, cap. V.
2. Ph. Virey, *Religion de l'ancienne Égypte*, p. 299.
3. Maspéro, en *Revue de l'Histoire des Religions*, T. LXVII, 1913, nº 1, p. 28.
4. Cf. J. Capart, *Ibid.* – *Bulletin critique des Religions d'Égypte*.

o las cúspides de los edificios, y en la halconera o en el domicilio de su dueño se establecerá siempre en el punto más alto.

Y luego, para el egipcio, el dios supremo, ya lo llamen Amón, Ra, o bien Atón durante el reinado de Amenofis IV, es el Sol; y el acto santo por excelencia es la unión del alma con él. Pues bien, miremos el halcón cernícalo cuando, tras varios días oscuros recibe los cálidos rayos de sol la mañana de un día hermoso. Deliberada y directamente sus ojos, redondos como el Astro, se fijan en el disco de fuego, se clavan en su resplandor sin quedar deslumbrados[1]; su pecho se llena y se ofrece, y se hinchan sus plumas; y aún más a menudo es la nuca lo que expone el halcón a la ardiente y penetrante caricia de los rayos solares; se separan entonces sus alas y baten en cadencia, palpita todo su cuerpo con una respiración rítmica; se siente que el pájaro se da entero a la impronta de la luz y del calor que descienden de lo alto: el halcón es de su Sol.

Fig. XIII y XIV.- Halcón momificado (Tebas), colección del Conde Fr. de Rilly.

Y en ese baño de cálido esplendor, los jóvenes halcones son particularmente expresivos. Los teólogos y los místicos del antiguo Egipto no podían hallar más satisfactorio emblema para representar las almas más elevadas y la intensidad de sus meditaciones: «Oh, los halcones posados en los ángulos, y que escuchan las cosas», dice el *Libro de los Muertos* [2], «y esto, dice Lanoë-Villene, parece referirse a las almas de los santos maestros de la ciencia divina[3]».

Todo ello puede hacer comprender las honras fúnebres que los egipcios rendían a los halcones sagrados, a los que momificaban cuidadosamente después de su muerte, antes de enviarlos, nos dice Herodoto, a Buto, donde eran enterrados (Fig. XIII y XIV).

IV. EL HALCÓN EN LA SIMBOLOGÍA DE JESUCRISTO

No conozco ningún texto antiguo que acuda en apoyo de nuestra certidumbre del papel de emblema de Jesucristo atribuido al halcón por los cristianos de los primeros siglos en Egipto.

Por el contrario, los documentos figurados nos prueban que sin lugar a dudas hicieron una asimilación alegórica entre Jesús y Horus, hijo de Amón e Isis: según Dölger[4], André Boulanger cita una gema grabada que lleva la imagen del dios Horus con la designación: «CHRISTOS[5]»; y en ese inagotable tesoro de nuestro pasado religioso que es el *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, Dom Leclercq reproduce una pintura de la catacumba egipcia y cristiana de Karmuz que representa a Jesús «pisando al león y al dragón», según las palabras de David[1], y relaciona muy oportunamente esta obra de arte con una estela alejandrina del Museo de Giseh que muestra al dios Horus pisando a los cocodrilos tifónicos[2].

Se comprende muy bien que el Didascaleo de Alejandría, aquella alta escuela cristiana del siglo III de la que he hablado a propósito de la esfinge[3], y que se esforzaba por poner de acuerdo con el cristianismo todo cuanto en el pasado religioso de Egipto podía ser aceptado por la nueva religión, el Didascaleo, digo, sabía muy bien que, allí donde se veía el halcón emblemático en los monumentos antiguos de Egipto, representaba a Dios.

Eso nos autoriza a pensar que la inmensa mayoría de las rapaces representadas en las obras del arte cristiano de Egipto son halcones, y no águilas.

La iconografía emblemática del águila en Egipto antiguo es nula, o poco menos. Tras la introducción del cristianismo, el águila aparece algo más a menudo gracias al *Libro de Ezequiel* y las representaciones emblemáticas de los Evangelistas. Fuera de estos dos casos, es una excepción tan grande que, en la iglesia de Bauit, del siglo V, en la que aparece pintada esta ave con la Llave de la Vida de los antiguos dioses egipcios en las garras, el pintor creyó conveniente escribir al lado: «AETOC. Esto es un águila».

Y ello nos demuestra que su representación era realmente una excepción; si no, la simple imagen de la rapaz hubiera bastado.

De ahí podemos concluir que las aves rapaces representadas en las estelas funerarias de Antínoe, de Akmin y de Ermet (Fig. XV[4]), etc., no son imágenes del águila, sino la tradicional imagen del halcón, el antiguo emblema del alma humana en aquel país y también símbolo de resurrección, como el águila. A esta imagen del halcón de Horus, la religión cristiana parece haberle dado en Egipto los principales sentidos místicos y alegóricos del águila, a la vez que le conservaba sus significados precristianos «de símbolo de vida, de continuación y tal vez de perennidad[5]».

Fig. XV.- Estela funeraria de Erment (Egipto). El Halcón entre el Alfa y el Omega representa aquí a Cristo.

El sabio egiptólogo Gayet no se equivocó sobre la naturaleza del ave fúnebre de los primeros cristianos de Egipto cuando señaló el descubrimiento que hizo, en una sepultura de los primeros tiempos cristianos, en la necrópolis de Antínoe, del retrato de una mujer que tiene

1. «Estas aves son las únicas (junto con las águilas) que pueden ver fácilmente y sin trabajo los rayos del sol. Sin cerrar los ojos, se elevan muy alto y la llama divina no les hace ningún mal». ELIANO, *De nat. anim.*, X, 16, siglo III.
2. *El Libro de los Muertos*, cap. LXIV.
3. LANOË-VILLENE, *Le Livre des Symboles*, T. IV, p. 98.
4. DÖLGER, *Ichtus*, T. II, p. 256, pl. 36.
5. Cf. A. BOULANGER, *Orphée*, p. 148.

1. DAVID, *Salmos*, XC, 13.
2. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. I, vol I, col. 1138, fig. 285, y 286.
3. *Regnabit*, T. XV, septembre-octobre 1928, p. 141. *Le Sphinx*, y más arriba, cap. LIII, *«El esfinge y la esfinge»*.
4. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. II, col. 2.835.
5. Cf. Robert CHAUVELOT, véase *Atlantis*, suplemento al nº 26, p. 2.

en la mano la cruz de la vida, y cerca de la cual un halcón, de vuelo bajo, está sobre un altar[1].

Además, la trasposición al halcón de Egipto de los caracteres emblemáticos del águila era fácil de hacer.

Como hemos visto[2]:

– El águila era el emblema del triunfo de Jesucristo.

Y en el antiguo Egipto el halcón aparece en todos los triunfos de los Faraones, hijos terrenos de Amón.

– El águila era entre los antiguos el ave solar por excelencia.

Y entre los egipcios, el halcón era por excelencia el ave del sol divino; y traía a la tierra el fuego nuevo[3].

– El águila era entre griegos y romanos emblema de la resurrección.

Y el ojo de halcón de Horus purificaba a los muertos y los preparaba para vivir una nueva vida.

– El águila era entre los cristianos el emblema de Cristo combatiente a causa de su odio a los reptiles.

Y he aquí que los naturalistas Plinio y Eliano nos enseñan que en Egipto los tentiritas adoraban a los gavilanes y los halcones, enemigos de los cocodrilos y destructores de sus crías, mientras que los coptitas, que consideraban sagrados a los cocodrilos[4], crucificaban a los halcones que podían capturar.

Fig. XVI.- Halcón de oro con los sellos divinos (Biblos). De ARÉTHUSE, *Fasc.* 10 juillet 1924, pl. LXIV.

Y hemos visto que en una estela de Alejandría Horus aplasta cocodrilos bajo sus pies.

– El águila que subía hasta el Olimpo pagano para volver a bajar como impregnada de favores divinos, se convirtió, a causa de ello entre los cristianos en emblema de Jesús mediador y de las gracias traídas por él del cielo a la tierra.

Y el antiguo arte egipcio nos muestra al halcón descendiendo del cielo, portador de los sellos del Dios único (Fig. XVI).

Agreguemos que en Egipto, y en muchos grandes pueblos del Mundo Antiguo, los contemplativos tuvieron al halcón en más estima y consideración que al águila; así, en los misterios de Mitra, el grado iniciático de Padre halcón, superior al de Padre águila, era el segundo en la escala de los doce grados que tenía la iniciación completa del misté[5].

Podemos tener por cierto, pues, que, al menos en el Egipto cristiano, el halcón fue realmente uno de los emblemas de Jesús. Hablando de los santos de aquel país, San Jerónimo nos dice: «Los animales hablan de las grandezas de Cristo[1]» ¡La escuela alejandrina, que aceptó para el Salvador el antiguo simbolismo egipcio que hacía de la rana un símbolo de resurrección[2], no podía no reconocer la nobleza del halcón de Horus!

– Señalemos que, en el Asia occidental, el halcón aparece desde muy antiguo para exterminar a los genios malos: «El halcón de garras de hierro mata los demonios hostiles», y el Rig Veda dice que el dios Indra suele adoptar la forma de halcón[3].

V. EL HALCÓN, EMBLEMA DEL ESPÍRITU SANTO

Como al ave del paraíso, al halcón lo puso cierta simbología al servicio de la tercera persona de la trinidad divina. A comienzos del siglo XVI, la sociedad mística *l'Estoile Internelle*, a la que se incorporó más tarde la *Fraternité des Chevaliers du divin Paraclet*, invocaba ya al Espíritu Santo bajo el símbolo de la paloma para obtener de él los dones de Piedad, Temor del Señor, Sabiduría y Consejo, y bajo el símbolo del halcón para implorar de Él los dones de Ciencia, Inteligencia y Fuerza[4].

Así, por sus dones de dulzura, el Espíritu Santo es comparado a la pacífica paloma, y por sus dones de poder es el impetuoso halcón del cielo, auxiliador de los justos, adversario y destructor del Mal y de sus siervos.

Un simbolismo análogo lo expone Argos: «...el gavilán (o el halcón), dice, es en todos los pueblos, lo mismo que la paloma, uno de los emblemas del Espíritu Santo... la paloma y el gavilán son la bondad y la fuerza, la dulzura y ... el poder destructor. Es a veces esa paloma y a veces ese gavilán, es esa ave santa la que encontramos, unas veces dando todos los bienes y todas las bendiciones, otras veces echando fuego sus ojos, relámpagos sus miradas, produciendo su aleteo el retumbar del trueno... Es el aliento de Dios...» Y el autor agrupa todos los pasajes bíblicos que hablan de ese aliento del Cielo, «dulce o terrible, vivificante o devastador, siempre divino...[5]».

De acuerdo con este tema simbólico se presenta un soberbio retablo de la primera mitad del siglo XVI que se encuentra en la iglesia de Notre-Dame de Croaz-Batz, en Roscoff (Finistère). Este retablo tiene siete esculturas de alabastro que representan la anunciación, la natividad de Jesús, la flagelación, el descendimiento de la cruz, la resurrección, la ascensión y pentecostés. Pues bien, en la primera y la última de estas esculturas, el Espíritu Santo está simbolizado dos veces por un ave: en la anunciación, por una paloma, y en pentecostés, por un halcón que planea sobre un foco de llamas que se dirigen hacia abajo, sobre la Virgen y los apóstoles.

No hay error posible: la primera ave es indiscutiblemente una paloma; la segunda tiene «una cabeza notoriamente más plana que la parte superior de la cabeza del ave representada

1. Cf. GAYET, "L'Exploration des nécropoles gréco-byzantines d'Antinoé", *Annales du Musée Guimet*, 1902, p. 31.
2. Véase más arriba el cap. V, *El Águila*.
3. Ph. VIREY, *loc. cit.*
4. Cf. CLERMONT-GANNEAU, "Horus et saint Georges", *Revue archéologique*, 2e série, T. XXXII, 1876, p. 198.
5. Cf. G. SOLDI, "Les Cylindres babyloniens", *Revue archéologique*, 2e série, T. XXVIII, 1874, p. 123.

1. San Jerónimo, *Obras. – Vie de saint Paul l'Ermite*, A Martin, série IV, p. 231.
2. Véase Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. LXIII, col. 1.810.
3. Cf. A. DE GUBERNATIS, *Mythologie zoologique*, Ed. Durand-Lauriel, T. II, p. 191.
4. *Fraternité des Chevaliers du divin Paraclet*, Mss. del siglo XVI, en *Arch. de l'Estoile Internelle*.
5. ARGOS, "Du Sacre des Rois et des dons de l'Esprit Saint", *Le Voile d'Isis*, T. XXXV, nº 123, mars 1930, p. 135.

en la escena de la Anunciación, y el pico curvado de una rapaz[1]», que no puede ser más que la de un halcón (Fig. XVII). Paloma y halcón simbólicos, pues la anunciación preludio de la redención es realmente el primer acto de una obra de amor y de misericordia, y el descendimiento del Espíritu Santo sobre los ocupantes del cenáculo fue una obra de poder que los transformó en otros hombres, trayéndoles la ciencia, la fuerza y el valor.

Fig. XVII.- El Espíritu Santo con la imagen del halcón. Bajorrelieve de la iglesia Notre-Dame de Croaz-Batz, Roscoff (Bretaña). Siglo XVI.

Si bien no entran en el marco de la presente obra, los estudios que se hiciesen en la iconografía cristiana de la Europa oriental, del Asia Menor y Africa, o en la de ciertos medios particulares de las naciones occidentales, conducirían con toda probabilidad al descubrimiento de otras imágenes del halcón simbolizando así al Espíritu divino en la acción providencial de su poder.

VI. EL «VUELO» HERÁLDICO, EL HACHA BIPENNA Y EL ESPÍRITU SANTO

En heráldica se llama «Vuelo» a una figura compuesta de dos alas de ave soldadas, sin que se represente el cuerpo del ave (Fig. XVIII). Algunos heraldistas, sobre todo posteriormente al Renacimiento, han visto en ellas las alas del águila; otros han dicho que eran las del halcón porque esta ave, mucho más común y conocida que el águila, había entrado en la vida social de la Edad Media con el uso corriente de la caza de vuelo y el constante comercio de aves de caza que se derivaba de esa costumbre. Era indiscutiblemente una de las aves más familiares para los creadores de la heráldica nobiliaria.

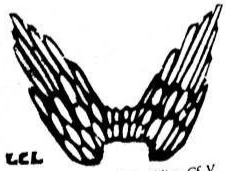


Fig. XVIII.- El *vuelo* heráldico. Cf. V. BOUTON, *Nouveau Traité des Armoiries*, p. 446, nº 677.

En esa noble ciencia, el «vuelo» es la imagen del alma de élite prendada de un ideal elevado y que, habiéndose desprendido del dominio de la materia, habita las alturas luminosas y serenas. Conozco un noble hogar para el que ese «vuelo» es un elocuente y perpetuo «sursum corda».

En la heráldica mística, el «vuelo» representa el ser espiritual; era el signo sensible de los espíritus invisibles «ágiles, sutiles e impasibles» que escapan totalmente al peso de la materia, puesto que son incorpóreos. El «vuelo» místico, pues, es el espíritu, y por encima de todos los demás, el primero de todos los espíritus puros, el Espíritu Santo, el Paracleto.

1 Abbé Guersch, vicario de Roscoff, julio de 1937.

Los hermetistas que lo emplearon con este significado lo hicieron descender del cielo, es decir, lo pusieron con la punta de las alas en alto, como el que en el siglo XVI adoptó como marca personal el duque Louis de Bourbon-Montpensier. El «vuelo» que sube hacia el cielo, con la punta de las alas hacia abajo, es más adecuado para representar a los espíritus unidos a nuestros cuerpos, nuestras almas, y sus más altas aspiraciones, sus elevaciones más desprendidas de las materialidades de este mundo (Fig. XIX).

Fig. XIX.- El halcón levanta el vuelo, del *Hortus sanitatis* de Jehan DE CUBA. Ed. de Ph. Le Noir, 1539.

En los mismos medios, todavía muy poco conocidos, a los que he aludido más arriba, se hizo una asimilación entre el «vuelo» heráldico y espiritual y ese viejo símbolo sagrado del mundo antiguo, consagrado al culto del Fuego, que es el hierro del hacha de dos filos, llamada por los romanos *Bipennis*, el «hacha de dos alas» (Fig. XX). Este nombre de bipenna favorecía la comparación, y también cierta semejanza de forma.

Fig. XX.- El hacha bipenna, de una pintura de una jarra antigua. (Cannes 1924).

Por otra parte, el antiguo carácter de símbolo del Fuego, del espíritu del Fuego, no se oponía, muy al contrario, a que el hierro estilizado de la bipenna fuese asignado al simbolismo del Espíritu divino que el día de Pentecostés se manifestó en forma de lenguas de fuego.

VII. EL HALCÓN DE LOS OBREROS TECHADORES

Así como el halcón fue tomado por una hermandad de finales del medievo para simbolizar el Espíritu Santo, la misma ave fue elegida también como ave simbólica de ciertas cofradías y gremios de obreros techadores. ¿No encontraban aquellos obreros el halcón cernícalo en las techumbres en atalaya de las torres, y no encontraban su nidada en las armazones de las catedrales? Y luego, ¿acaso la propia actitud del halcón en el momento de alzar el vuelo no reproduce exactamente la forma del martillo de los techadores? lo cual explica que en los muros del castillo de Montsoreau, en Anjou, encontremos grabadas una junto a otra la herramienta cotidiana del techador y la noble ave (siglo XV) (Fig. XXI y XXII). Y eso nos recuerda que los antiguos interpretaban a menudo las actitudes y las propias formas de los animales y las aves: por eso dice Tertuliano: «El ganado y los animales feroces rezan a su modo, y asimismo el ave que se eleva hacia el cielo forma una cruz con las dos alas extendidas como hace el hombre (que reza) al extender los dos brazos[1]».

1. TERTULIANO, *De Oratione*, XXIX.

No puedo evitar evocar aquí la secular y cruel costumbre que tenían antaño, y tienen todavía en los lugares más perdidos, los campesinos del Oeste francés de clavar en sus puertas las rapaces de su país, entre las que domina con mucho el útil halcón baharí, y relacionar esa costumbre con lo que dice Salomon Reinach de los griegos primitivos, que crucificaban águilas encima de sus puertas para preservar sus moradas contra el rayo y las influencias perniciosas[1].

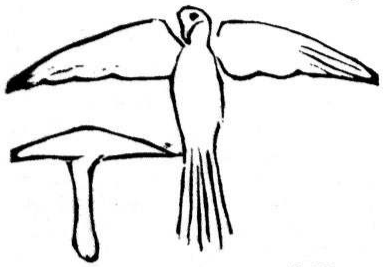


Fig. XXI y XXII.- El halcón y el martillo de techador. Grafito de Montsoreau (Maine-et-Loire).

A decir verdad, no es una costumbre más vana que la práctica que tenían los alquimistas de la Edad Media de hacer entrar, según había aconsejado Ostanes, cinco onzas de huevos de halcón en la preparación del agua divina que servía para tratar de conseguir la producción artificial de oro[2].

VIII, EL GAVILÁN, EMBLEMA DE SATÁN

Si, como hemos visto, en el pasado cristiano el halcón recibió excepcionalmente nobles misiones emblemáticas, las rapaces en general las tomaron más a menudo los maestros de la vida espiritual como imágenes de los demonios que causan estragos en las almas,

Fig. XXIII.- La rapaz infernal (Catedral de Bourges).

1. Cf. Salomon REINACH, *Séance de l'Académie des Inscriptions*, 4 mars 1907.
2. OSTANES, *A Petasius, sur l'Art sacré et divin*, II; traducción de Marcell. BERTHELOT, *Collection des anciens alchimistes grecs*, p. 251.

y de ello dan fe los escritos de Santo Tomás de Villanueva y de San Alfonso Ligorio[1] en estos últimos siglos. Parece, sin embargo, para quien conozca la Edad Media y el auge que tenía entonces la cetrería, que ese papel se atribuía entonces sobre todo a las rapaces llamadas «innobles».

El gavilán, en la emblemática de aquella época, fue uno de los atributos de la Envidia[2]. En una vidriera del siglo XIII, en la catedral de Bourges, hay una rapaz que come un corazón, contrariamente a lo que dicen Plinio[3] y Aristóteles[4], que cuentan que los halcones y los gavilanes no se comen nunca los corazones de sus víctimas. Tal vez haya que ver en esa rapaz de Bourges al demonio de la Envidia, que desgarra el corazón de aquel a quien posee (Fig. XXIII).

Fig. XXIV.- El halcón en la tapicería de la reina Matilde, en Bayeux, siglo XI.

1. Alphonse DE LIGUORI, *Le pouvoir de Marie*. Ed. Marne, 1907, p. 95.
2. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, p. 476; de A. MARTIN, *Mélanges archéologiques*, T. I, II, p. 29.
3. PLINIO, *Historia Natural*, Libro X, cap. X.
4. ARISTÓTELES, *Historia de los Animales*, Libro IX, cap. XXIV.

CAPÍTULO SESENTA

EL BUITRE

I. EN ORIENTE

El buitre fue objeto de envidiables favores en las concepciones simbólicas del pueblo egipcio: acompaña como protector a los Faraones en las representaciones de sus combates y triunfos. En sus tumbas, o en el decorado sagrado de los templos, el buitre suele tener en las garras los sellos divinos, y ese es su honor supremo; así lo vemos, por ejemplo, sobre la efigie de Seti I y la de Ramsés II, en el templo de Bait al Wali, en Nubia[1] (Fig. I).

Fig. I.- El Buitre protector de Ramsés II. Templo de Bait al Wali.

Relacionado en cierto modo, como tantos otros animales, con la cuestión del origen o de los comienzos de la vida humana, el buitre fue en la simbología sagrada de los sabios de Egipto el emblema consagrado de la maternidad[2]. Y por ello mismo lo fue también de la abnegación (Fig. II) paterna y materna, pues los egipcios le prestaban la generosidad de derramar su propia sangre hiriéndose a sí mismo para alimentar a su prole en los días de hambre[3]. Y aquella fábula, en Occidente y a comienzos del siglo XVI, fue traspasada al pelícano, del cual lo único que nos dicen los antiguos simbolistas y los autores de los *Bestiarios* es que devolvía la vida a sus retoños muertos regándolos con su sangre, pero no que los alimentase con ella.

Fig. II.- El Buitre «símbolo de la maternidad» para los antiguos egipcios. Véase P. ROUAIS, *Op. cit, loc. cit.*

Todo el Oriente Próximo reconocía en el buitre a un benéfico purificador que ejercía el mismo papel que el ibis, que fue en este concepto uno de los emblemas indiscutibles de Cristo. Es más, en algunas partes del Asia occidental, en las que se exponían los cuerpos de los muertos a los elementos y a las aves del cielo, se veneraba antaño en el buitre al agente activo que los liberaba de su carne marchitada; y sin duda ejerce todavía el mismo oficio en la soledad de las fúnebres «Torres del Silencio».

En la Europa antigua, los naturalistas griegos y romanos, de los cuales se hizo eco Plinio, presentaban al buitre como uno de los más temibles enemigos de las serpientes más peligrosas: «Sólo el olor de las plumas, dice, aleja a los reptiles, y el hombre que lleva consigo un corazón de buitre está a salvo de sus ataques y de todo animal venenoso[1]». Los antiguos imaginaban también que la cabeza de buitre encerraba otro poderoso talismán: la piedra *quadratus*, a la que siempre acompañaba la felicidad.

A causa de tan honroso pasado, uno de mis corresponsales, apasionadísimo del orientalismo cristiano, dice que está persuadido de que los primeros cristianos tebanos, coptos, etíopes y los de la cuenca del Éufrates y de la del Mar Caspio, aunque sólo fuese en su folklore popular, tuvieron que dar cabida al buitre faraónico y purificador en su simbología religiosa, el buitre que alimenta a sus crías con su sangre.

Es a fin de cuentas algo muy posible, porque en todas las regiones, especialmente en el norte de Africa, desde el Mar Rojo hasta Marruecos, el buitre siempre ha tenido y sigue teniendo vivas simpatías: cada año, en los alrededores de Constantina se celebra la «Fiesta de los Buitres». En ella se ofrece a las rapaces una comida de carnes selectas que se dejan en el umbral de la tumba del venerado morabito Sidi M'eids, de donde parten saciados los buitres al atardecer, llevando al Santo las oraciones y ruegos de sus fieles[2].

II. EN EL OCCIDENTE CATÓLICO

Si bien es cierto, con todo, que en sus siglos de juventud el Oriente cristiano vio a veces en el buitre –como en el ibis y el marabú, cuyas costumbres son tan bajas y nauseabundas como las suyas– una imagen emblemática del purificador del mundo y del vencedor de la infernal serpiente, nuestra simbología occidental tan sólo conservó en elogio suyo la virtud harto ilusoria de la piedra *quadratus*, de la que habla Plinio.

Hacia 1490, Jehan de Cuba recordaba a sus contemporáneos que la piedra *quadratus*, la *quadros* o también *quarridos*, es una piedra que «alguna vez se encuentra en el cerebro del buitre». Y el buen autor, habiendo celebrado las raras virtudes de tan maravilloso talismán, muestra a un ingenuo que rompe la cabeza de un resignado buitre para apoderarse de la preciada piedra[3] (Fig. III).

Fig. III.- La búsqueda de la piedra cervical del Buitre. Del *Hortus sanitatis*, edición de 1539.

1. Cf. Gustave LE BON, *Les premières Civilisations*, p. 173, fig. 102.
2. Cf. Paul ROUAIS, *Histoire des Beaux-Arts*, p. 31.
3. Véase VAN ERTVAL, *Grammaire comparée des langues bibliques*, Part. II, XVI, p. 115.

1. PLINIO, *Historia Natural*, XXIX, 24.
2. Cf. Docteur RONCHON-DUVIGNEAUD, *La protection des Vautours*, p. 7. – Henri RABANIS, *La Fête des Vautours*.
3. Véase Jehan DE CUBA, *Hortus Sanitatis*, Part. II, CVI, edición de Ph. Le Noir, 1539.

La espiritualidad extrajo de esta ficción la moraleja siguiente: así como aquel que quiere eer la piedra de la felicidad tiene que romperle la cabeza al buitre, así debemos romper «la eza» a nuestros vicios, representados por el buitre: es decir, romper la inclinación que sen- os por nuestro «defecto dominante» para que hallemos el reposo de nuestra conciencia, la rfecta quietud de nuestra alma, primera y necesaria condición de la dicha tanto en la una mo en la otra.

Cuando estudiemos más adelante el simbolismo del Pelícano, veremos que esta ave úni- amente se convirtió en emblema eucarístico debido a la trasposición que se le hizo de la fá- ula que en tiempos antiguos se refería exclusivamente al buitre, que alimentaba con su propia angre a su nidada desfalleciente, como cuenta Horus-Apolo.

Por lo demás, nuestros simbolistas de la Edad Media convirtieron al Buitre en emblema del demonio de la gula a causa de las carnes corrompidas y de las presas infectas que este pá- jaro devora con avidez[1].

Para otros, el buitre mitológico que una y otra vez desgarraba el hígado incesantemente renaciente de Prometeo atado a su roca es Satán destrozando el alma encadenada a su vicio. «Representa el pecado de los hombres», dice Godard[2], así como su ininterrumpido castigo en una vida incesantemente renaciente.

La heráldica nobiliaria tuvo en cuenta al buitre, poderoso pero cobarde, que se deja a veces matar a bastonazos, cuando está demasiado harto, e hizo de él la antítesis del Aguila, re- giamente noble, alerta y valerosa. Es el emblema del cobarde, de costumbres bajas y digno del desprecio de todo hombre noble.

Fig. IV.- La diosa egipcia Nekhbet en forma de Buitre.
De un bajorrelieve de la V^a^ dinastía, hacia 2500 a. de C.

1. Cf. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 134.
2. A. Godard, *Le Messianisme*, p. 186.

CAPÍTULO SESENTA Y UNO

LA LECHUZA

EL BÚHO

I. LAS RAPACES NOCTURNAS

En la simbología antigua, las rapaces diurnas gozaron a menudo de una reputación favorable: el halcón, el azor, el esmerejón, el gerifalte, por no hablar de las águilas, son las aves nobles que el caballero ponía en su escudo y que señores y cortesanos llevaban en el puño para la caza y por simple ostentación: así lo vemos en sus sellos. El pueblo, por su parte, nunca sintió otra cosa que admiración por la elegancia y la celeridad de su vuelo y por la altiva belleza de sus actitudes cuando están en reposo: y es que, si bien son aves carniceras, combaten francamente y a la luz del sol de Dios.

Siniestros noctámbulos, los búhos, sobre todo con sus lúgubres gritos, se considera que son en la sombra mensajeros de los funestos presagios, y puesto que acarrean las más desesperantes maldiciones, son «aves de desgracia».

En algunas regiones de Francia, por lo menos, hay una sola especie de aves nocturnas que goce de alguna simpatía entre la gente campesina, y es la pequeña lechuza llamada cárabo perlado *(Strix passerina)*, del tamaño de una codorniz y muy corriente en Francia, cuyo grito nocturno no asusta. El cárabo, a lo largo de las carreteras, cuando ha anochecido, acompaña muchas veces al viajero retrasado, y suele confiar a los caballetes de nuestras techumbres su vida y la de su nidada: se cree que a él iban destinadas las preferencias de los pueblos de la antigüedad, especialmente de los griegos, que distinguían sobre todo tres aves nocturnas: la lechuza, *glaucos*, compañera de Minerva, llamada también Glaucopis[1] por el nombre de su ave favorita; el búho, *buas*; y otro tipo de lechuza, *fene*; a menudo designaban también a la lechuza con el nombre de *nyctimenes*, «la que habita en la noche», y a las demás nocturnas con el nombre más genérico de *nycticorax*, «cuervos de noche».

En Francia, la gente rural divide todavía las rapaces nocturnas en dos categorías, las *lechuzas*, que no tienen sobre la cabeza copetes de plumas, y los *búhos*, que por el contrario llevan dos copetes sobre la frente. Esta clasificación, que se apoya únicamente en el aspecto exterior del ave, concuerda con el pensamiento de los antiguos, que tenían mal considerados a los búhos, mientras que por las lechuzas, tan numerosas en Atenas y en toda la Hélade, sentían gran consideración que el resto del mundo antiguo compartía[2].

1. Cf. C. Hippeau, *Le Bestiaire divin de Guillaume de Normandie*, p. 98.
2. Cf. Lanoe-Villène, *Le Livre des Symboles*, T. IV, p. 67.

II. LA LECHUZA Y LAS NOCTURNAS ENTRE LOS ANTIGUOS

Parece que el simbolismo de la lechuza, como el del cisne, nos llegó de los primeros pueblos del extremo norte. Mientras que en lejanas épocas el cisne fue allí el emblema del foco de la luz diurna, la lechuza parece haber simbolizado el misterio de la tiniebla nocturna. Y es ese todavía el sentido que reconocen los lapones y demás pueblos de las regiones boreales a las bonitas lechuzas de sus tierras, a las que consideran los blancos genios de la noche, pues el plumaje de estas aves, aparte unas cuantas motas de un bermejo muy pálido, es casi tan níveo como el del cisne[1] (Fig. I). En algunas regiones escandinavas, por el contrario, se hizo de la lechuza el emblema de la luz lunar, opalina y suave.

Fig. I.- La lechuza blanca de las regiones hiperbóreas de Europa y Asia. De una reproducción fotográfica. *L'Aventure*, V. juillet 1927.

Fig. II.- Lechuza de bronce de la región de Ufa (Rusia). Colección Tougenieff. Época protohistórica.

Fig. III.- Lechuza de bronce de Sapljassa (Rusia). De M. DE LINAS, *Op. cit.* Época protohistórica.

La lechuza simbólica parece haber seguido el mismo avance descendente desde el polo hacia la Europa meridional que el cisne, y que el ámbar, sustancia igualmente cargada de sentidos misteriosos.

Encontramos las más antiguas imágenes religiosas o talismánicas de la lechuza en las provincias de la Rusia de Europa y de Asía que se extienden paralelamente a la cadena de los Urales, hasta Asia Menor, la Hélade y hasta Africa por Egipto.

Represento aquí una lechuza protohistórica de bronce, procedente de la región uraliana de Ufa, de la colección Nikolas Tougenieff, y otra, también de bronce, de las sepulturas tshudas de Sapljassa, igualmente en la vertiente occidental de los Urales; esta última lleva en el pecho una máscara humana de contorno cordiforme[2] (Fig. II y III).

En Grecia, en tiempos micénicos, las más antiguas representaciones de la diosa Palas –la Minerva de los latinos– la muestran con cuerpo de mujer y cara de lechuza[3].

1. Cf. *L'Aventure*, V. juillet 1927.
2. Véase Ch. DE LINAS, "Origines de l'Orfèvrerie cloisonnée", *Revue de l'Art chrétien*, T. XXIII, p. 454.
3. Cf. SCHLIEMANN, *Mycènes*, I, *Fouilles à Thirinthe*, p. 64, fig. 11, y p. 74.

Se ha encontrado varias veces en Etiopía una variante de ese ídolo egeo, de la misma época, con la particularidad de que el personaje está representado con boca o sin ella[1].

Remontándonos a Grecia, encontramos el ave de Palas en numerosas monedas de la mejor época; el nombre de estas monedas lo recibían de la lechuza que llevaban, *Glaus*. Y en todo el mundo antiguo eran el símbolo de la prosperidad ateniense (Fig. IV) «Enviar lechuzas a Atenas» era un refrán corriente en Roma para indicar una liberalidad inoportuna[2].

Fig. IV.- Moneda arcaica de Atenas. Cf. A. JARDÉ, *La Grèce antique et la vie grecque*, p. 249, fig. 84.

Probablemente en el origen griego de las antiguas ciudades francesas meridionales, Massilia, Antípolis y Nike (Marsella, Antibes y Niza), pueda encontrarse el punto de partida de esos candeleros provenzales de terracota que terminan en cabeza de lechuza; forma tradicional que maravilló a Pierre Loti, en los célebres alfares de Valauris, cerca de Cannes[3].

En casi todos los pueblos de origen ario, dice P. de Cessac, tuvo gran favor «la mujer con cabeza de lechuza, y ese símbolo religioso lo llevó consigo a todas partes aquella antigua raza[4].»

Entre los latinos, con Minerva, el simbolismo de la lechuza fue el mismo que entre los griegos con Palas, aunque Ovidio tradujo una leyenda tardía que contaba la transformación penitencial de Nictimenes en búho[5].

Añadamos aquí estas palabras del antiguo autor griego Lido: «Atena fue llamada *Glaucopis* porque participa de la naturaleza del fuego; y se le consagra la lechuza, que permanece despierta toda la noche, para significar el alma humana, que nunca está ociosa, sino que siempre está en movimiento por naturaleza, y que es inmortal[6]».

También en Asia el símbolo de la lechuza fue venerado desde siempre. Todavía hoy, para explicar esa particularidad, los tártaros kalmucos de Mongolia cuentan que su gran emperador Gengis Khan (1162-1227), perseguido por sus enemigos, fue salvado por la presencia de una lechuza en el arbusto en el que se escondía. En el siglo XVII, el heraldista francés Vulson de la Colombière se hizo eco de esta leyenda, que no explica en modo alguno el origen de una veneración mucho más antigua que el héroe tártaro[7].

III. LA LECHUZA Y LA SABIDURÍA

A la idea de Sabiduría se añade aquí la de Ciencia y la de Prudencia: una es a menudo fuente de la sabiduría, y la otra es su consecuencia. Los griegos, que fueron pensadores profundos, vieron un emblema de estas tres ideas en el ave que conoce, de noche, lo que escapa a todos los demás y que, sabiéndose acosada por ellos, tiene el sentido común y la pruden-

1. Cf. Edm. POTHAR, "Les découvertes d'un Français en Abyssinie", *L'Illustration*, avril 1927, p. 381.
2. Véase CICERÓN, *Epistolas*, CXLIV, *A Glauco*.
3. Véase P. Loti, *Mon frère Yves*, XCVI, edición de Calmann Lévy, p. 394.
4. P. DE CESSAC, "L'Ambre en France aux temps préhistoriques", *Bullerin monumental*, T. 1874, p. 365. – Cf. también Paulin PARIS, en *Revue archéologique*, 1874, p. 65.
5. Véase OVIDIO, *Metamorfosis*, L. II, fab. VIII y IX. Lib. V, fig. VIII.
6. LIDO, *De Mensibus*, IV, 54.
7. Véase Vulson DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, p. 372, nº 104.

cia de mantenerse oculta todo el día fuera del alcance de su vista. Por eso la atribuyeron a la casta diosa de la Sabiduría, Atena, salida del cerebro del dios supremo, pues «el ojo de la lechuza brilla en las tinieblas como la gloria del sabio en medio de la multitud imbécil», dice un texto antiguo.

Este carácter emblemático de la lechuza, dice La Colombière, «obligó a Antíoco a hacer grabar en sus monedas una Lechuza sobre un León, para denotar con este emblema que la fuerza cede a la prudencia[1]».

Pese a algunos significados desfavorables que varios autores de la Edad Media hicieron interpretar a la lechuza –tal vez por confusión con el búho–, el simbolismo de esta ave siguió regido sobre todo por la pervivencia de las ideas que los antiguos relacionaron con ella: en los monasterios, sobre todo, la lechuza, que en todo el día no abandona su refugio de la muralla o del árbol hueco, se tomó como ideograma de la meditación, porque, ¿qué se puede hacer en una celda monástica en las horas de «recogimiento», o en la sala de estudio, si no es meditar y estudiar?... La lechuza, pues, representó al meditativo, al estudioso que durante el día y durante las largas veladas escruta las cuestiones profundas de las «cosas de Dios» y alcanza así a penetrar mejor que los demás los misterios de que se rodea Aquel del que decía Isaías en su tiempo: *Vere tu es Deus absconditus, Deus Israel Salvator*, «Eres realmente un Dios escondido, Dios de Israel, oh Salvador[2]». Aquel a quien otro libro bíblico llama el *Deus scientiarum*[3].

Y es la ciencia verdadera, sabiduría y dicha, para el místico que rechaza la sabiduría profana: «La sabiduría del mundo, dice la primera traducción francesa de la *Imitación*, es terrenal batalla diabólica enemiga de la salvación, asesina de la vida y madre de concupiscencia[4]».

En las lamaserías y las ermitas del Tíbet, la lechuza es también la imagen del discípulo que lleva a cabo su período de *tsham*. El *tsham* es una especie de «retiro», un período de «recogimiento», separado de todo ser humano, durante la cual el asceta trabaja mentalmente en asegurarse el dominio de la mente, de su «interior», trabajo que se obra mediante ejercicios respiratorios, posturas, oración, ayuno y meditación. En cuanto al tiempo y al lugar, es cosa personal: el *tsham* puede durar desde unas horas hasta varios años, y se practica tanto en una habitación silenciosa y reservada de alguna lamasería o vivienda particular, como en una ermita campesina, una ruina, una cabaña o una cueva.

También con la idea de sabiduría, cualidad principal de un buen juez, se relaciona el ave nocturna de una antigua moneda de Tiro; esta rapaz lleva al hombro el gancho y el azote del Osiris egipcio, juez de los muertos[5]; y es sabido lo mucho que se dejó penetrar Fenicia por la religión del Egipto que la había conquistado.

Algunos han pretendido que la manducación de los huevos de lechuza hacían mesurado y ponderado, lo cual parece ser un eco de lo que nos dice Plinio de las creencias de su tiempo, según las cuales los huevos de las aves nocturnas mezclados con vino tenían la propiedad de curar la borrachera: el vino tomado en exceso transmitía una locura que, aunque fuese pasajera, no dejaba de ser una verdadera anulación de la razón.

1. Vulson de la Colombière, *Op. cit.*, p. 373.
2. Isaías, *Profecía*, XLV, 15.
3. *II° Libro de los Reyes*. 3.
4. *L'Internelle Consolacion*, L. III, XVI, siglo XIV o XV.
5. Véase *Catalogue de Monnaies antiques*, edición de C. Platt, p. 41 y Pl. V, nº 643.

IV. LA LECHUZA DE MINERVA ATENA Y LOS DONES DEL ESPÍRITU SANTO

La lechuza fue el emblema medieval de la meditación, nos dice siguiendo a muchos otros Barbier de Montault[1]; pues bien, ¿acaso no es sobre todo durante el recogimiento de este ejercicio mental cuando descienden las inspiraciones del cielo, claras y perentorias, al alma de los místicos?... por eso algunos de ellos relacionaron la lechuza con el simbolismo de los siete «Dones del Espíritu Santo», los dones de Sabiduría, Inteligencia, Consejo, Fuerza, Ciencia, Piedad y temor de Dios.

¿Acaso Minerva Atena, a la que simboliza la lechuza, no fue para los precristianos de la Gentilidad clásica la fuente y la distribuidora de todas las cualidades espirituales que corresponden a los siete dones del Espíritu divino, y acaso no los solicitaban precisamente de ella en la naturaleza y de la manera que podían concebir? ¿Por qué el Papa de entonces dejó que una iglesia de Roma, durante su construcción y su consagración tuviese el nombre de «Iglesia de Minerva»? ¿Fue sólo porque antaño había allí mismo un templo dedicado a la antigua Minerva y no pensó ninguna cosa más?

Lanoë-Villène prueba que tenía conocimiento del antiguo simbolismo que aquí nos ocupa cuando escribe que la lechuza es el «símbolo de las luces del Espíritu Santo iluminando el alma oscura de los no creyentes». Y más adelante añade que «era adecuada para formular las luces del Espíritu Santo»[2].

V. LA LECHUZA, EMBLEMA DE JESUCRISTO

Pese a algunos autores de la Edad Media que le hicieron simbolizar, junto con el búho, varios vicios, la lechuza tuvo el honor de ser comparada al Cristo divino. Eustato, arzobispo de Salónica en el siglo XII, reflejando la opinión de su tiempo, dice comentando a Homero que si la lechuza puede ver en medio de la noche más oscura es porque sus ojos tienen una fuerza luminosa que disuelve por sí sola las tinieblas[3]. Asimismo Cristo, dijeron los místicos, por la virtud de su divinidad, todo lo ve, siempre y en todas partes: no existe el misterio para él; y por la virtud de ese conocimiento de todas las cosas en la tierra y en los cielos fue su Evangelio una revelación para este mundo, una enseñanza de principios nuevos, inauditos: él es el maestro de la exomologesis[4], pues sólo él podría desvelar a todos todas las cosas ocultas.

Y luego, por otra parte, los comentarios de los Libros sagrados aplicaron las palabras de David al Salvador abandonado por los suyos durante su Pasión: «Soy como la lechuza en las ruinas, y como el ave solitaria en un tejado[5].» Otros aplicaron este mismo texto a los tres días que su cuerpo pasó en la noche de la tumba, a causa de la expresión latina: *Factus sum nycti-*

1. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, p. 208.
2. Lanoë-Villène, *Le Livre des Symboles*, T. IV, p. 67.
3. Eustato, *Escolios*.
4. Esta palabra, del griego *exomologesis*, «declaración pública», la aplicó Tertuliano a la confesión sacramental (*De Poenitentia*, IX), y más tarde lo hicieron San Gregorio Nacianceno, San Basilio, San Juan Crisóstomo y otros doctores.
5. David, *Salmos*, CII, (Vulg. 101), 7 y 8.

conex in parietinis, en la que esta última palabra evoca la idea de una construcción de piedra en relación con la idea que en el siglo XVI y a distancia podían hacerse de la tumba de Jesús. Por último, también vieron en ella el emblema de Cristo abandonado, dejado por las almas de aquellos a los que vino a rescatar.

Por otra parte, tal como lo hicieron en referencia a los dones del Espíritu Santo, hubo pensadores cristianos que relacionaron a Minerva Atena, cuyo emblema es la lechuza, con el Verbo divino: «La metafísica y la mística del Verbo brillan en el mito ario de Atena, Sabiduría divina salida de la cabeza de Zeus, reveladora de las verdades a los hombres...», dice André Godard con otros autores[1]. Encontramos también esa identificación de Minerva Atena con el Verbo en los escritos de Joseph de Maistre, y A. Godard cita al respecto estas palabras de Arístides el Retórico, hablando de Atena: «Está sentada a la diestra de Zeus, y Zeus no ha obrado nada sin ella[2]».

Menos atrevidos, los *Bestiarios* de la Edad Media se vieron algo apurados de comparar a Cristo con la rapaz nocturna menos antipática. He aquí como sale de apuros de tal dificultad el *Bestiario Armenio* del siglo XII estudiado por Ch. Cahier: «Dicen, leemos en este antiguo documento, que al ave nocturna le gusta la noche más que el día. Y Nuestro Señor nos amó, a nosotros que estábamos en las tinieblas y que permanecíamos a la sombra de la muerte. Amó al pueblo de los gentiles más que al pueblo judío, al que pertenecía el don de adopción y el Rey que habían anunciado sus profetas. Pero responden: siendo impura en la Ley el ave nocturna, ¿cómo podéis compararla a Cristo? Y os enseñaré el pasaje del Apóstol en el que se dice: Aquel que no conocía el pecado tomó consigo el pecado y se aniquiló[3]».

Fig. V.- La lechuza emblemática. Escultura interior de la iglesia de Le Bouchet (Vienne), siglo XII.

El P. Cahier constata que este simbolismo crístico, aunque sea contrario a algunos autores occidentales, en cambio está de acuerdo con algunos *Bestiarios* griegos de la Edad Media.

En la práctica, actualmente, resulta a veces muy difícil distinguir en el arte del medievo entre la lechuza aislada, que como hemos visto suele representar al hombre dedicado a los santos estudios, y la que representa al Cristo solitario, abandonado por las almas humanas; a menudo sólo puede ayudarnos el contexto: en un claustro, por ejemplo, o en el exterior de una iglesia, suele ser el estudioso meditativo, sobre todo si el ave nocturna está posada sobre un libro o un pergamino enrollado; en una iglesia puede ser Cristo, si no está representada en el lado derecho del altar –luego veremos por qué– ; pero cuando el ave lleva en el pecho o la cabeza una crucecita representa sin duda alguna al Salvador, se encuentre donde se encuentre[4].

Tal vez haya que relacionar esta manera de marcar la lechuza con una cruz y la costumbre, sin duda extremadamente antigua, que existía y existe todavía en ciertas comarcas francesas, de crucificar lechuzas en las puertas de las casas, de los establos y de las granjas a fin de alejar de allí a los espíritus malignos y los infortunios.

1. André GODARD, *Le Messianisme*, p. 138.
2. André GODARD, *La Piété antique*, p. 87.
3. Ch. CAHIER, *Nouveaux mélanges archéologiques*, 1874, p. 122.
4. Cf. Abbe J. CORBLET, "Vocabulaire des Symboles", *Revue de l'Art chrétien*, T. XVI, p. 461.

Sea como fuere, hay todavía en algunas regiones un oscuro simbolismo que relaciona con el Salvador crucificado estas lechuzas clavadas en cruz. Victor Hugo, en uno de los más admirables pasajes de sus *Contemplaciones*, no hace otra cosa que traducir esta tradición cuando establece un paralelismo entre el drama redentor del Calvario y el suplicio de la lechuza crucificada sobre la puerta de una granja [1].

VI. EL BÚHO, IMAGEN DEL PUEBLO JUDÍO

He aquí el sentido simbólico más conocido que tuvo antaño el Nycticorax, que lo opone, como ave de las tinieblas, a Cristo, sol divino. Un *Bestiario* del siglo XIII lo expresa así:

«Du nicticorax a li pople des luis la semblance, qui ils déboutèrent Nostre Segnor quand il vint pour els sauver. Lors distrent li luis : nos n'avons nul roi fors César; cestui ne savons qu'il est. Et pour ce amèrent-ils plus ténèbres que ior. Dont s'entorma nostre Sires à nos Gens et nos enlumina, qu'estions en ténèbres, et en la région de mort fu née lumière[4].»

Del búho tiene el pueblo judío la semejanza, cuando desconocieron al Señor cuando vino para salvarlos. Dijeron entonces los judíos: no tenemos más rey que César, y este no sabemos quién es. Y con eso prefirieron las tinieblas que el día. Por eso Jesucristo se volvió hacia nosotros los gentiles, y nos iluminó, a nosotros que estábamos en las tinieblas; y así en la región de la muerte nació la luz.

El *Bestiaire Divin*, de Guillermo de Normandía, expone sensiblemente la misma tesis[3].

La analogía la llevaron más lejos: así como el búho, decían entonces, es objeto de detestación por parte de las aves diurnas, así también los judíos, después de su deicidio, han conocido siempre la repulsión de los demás pueblos de la tierra. En las catedrales de Le Mans y de Poitiers, en las iglesias de Avesnières-en-Laval, de Aiguesvives y otras, hay capiteles esculpidos en la época románica que nos muestran al ave nocturna rodeada de diurnas hostiles que la hostigan[4] (Fig. VI).

Un viejo canto latino de la Edad Media nos cuenta la razón de esa aversión de que son objeto los judíos, a los que denomina «aves nocturnas»:

Christus a noctuis datur supplicio [5].
«A Cristo le dieron suplicio las nocturnas».

En Estrasburgo, en Sigolsheim (Haut-Rhin), hay capiteles románicos que representan unidos en paralelo al búho y al judío, reconocible este último por el gorro que entonces se le imponía[6].

1. Véase Victor HUGO, *Les Contemplations. – La Chouette*, III, 13.
2. Véase TULLENSIS, *Intermédiaire des Chercheurs et curieux*, nº 1668, (1927), p. 612.
3. Guillaume DE NORMANDIE, *Le Bestiaire divin*, VII *(De Nicorace)*, traducción de Hippeau, p. 211.
4. Émile MALE, *L'Art religieux du XIIe siècle en France*, p. 333.
5. C. HIPPEAU, *Le Bestiaire divin de Guillaume de Normandie* (Comment.), p. 57, Ed. DU MESNIL, *Poésies latines antérieures au XIIe siècle*, p. 191.
6. Véase TULLENSIS, *loc. cit.*

Y es a la vez el judío y el búho lo que hay que reconocer en ese extraño pájaro de cara humana molestado por pajarillos diurnos en una pintura del British Museum[1] (Fig. VII).

Fig. VI.- El búho y las aves diurnas. Capitel de la catedral de Le Mans, siglo XII.

Terminemos señalando que, en la decoración de las iglesias bien orientadas, las representaciones del búho suelen estar la mayoría de las veces del lado de mediodía, en el que se lee la epístola y las «lecciones» sacadas del Antiguo Testamento que pertenecen a la literatura hebrea, mientras que la liturgia católica hace que en los oficios solemnes, el diácono, acompañado de dos clérigos, los ciroferarios, que llevan cirios encendidos, se vuelva claramente hacia el norte para salmodiar el Evangelio. Los viejos intérpretes, dice Cahier, se muestran de acuerdo en ver en este simbolismo litúrgico la imagen de Cristo que dejó de lado a los judíos para llevar la luz evangélica y vivificante a los pueblos que, según la expresión antigua, estaban asentados «en la sombra de la muerte».

A causa de esa cegazón de los judíos, que no abrieron los ojos a la luz del Evangelio, igual que el búho tiene cerrados los suyos ante la luz del día, el búho fue uno de los ideogramas de la ignorancia voluntaria para los autores de la Edad Media. Lo encontramos con este sentido preciso en los escritos de Hugo de San Victor, por ejemplo[2] y en casi todos los bestiarios: y es que, desde los primeros siglos cristianos, el *Physiologus* había dado a esta ave muy mala reputación: *Nycticorax immundum est, et tenebras magis quam lucem.*

Desde siempre, por lo demás, el búho había sido lo que después siguió siendo, el ave de los pervertidos que se entregan a las prácticas de magia negra, nigromantes, adivinos y consagradores de pactos, de filtros, de encantamientos, brujos de todo tipo y de todas las calañas, contra los cuales hay algunos rituales de Oriente Próximo que contienen fórmulas de exorcismo.

Fig. VII.- El judío búho, imagen pintada del British Museum. Según Harley, nº 4751. Cf. C. Cahier, *Op. cit.*

1. Según Cahier, *Nouveaux Mélanges archéologiques*, 1874, p. 142.
2. Hugo de San Victor, *Op.* cap. XXIV. – Según Arth. Martin, "La châsse de saint Taurin d'Évreux", *Mélanges archéologiques*, T. II, p. 20.

En 1889, en la basílica Hileriana de Roma, salió a la luz un mosaico del primer milenio cristiano que representa al búho posado en el signo simbólico del «mal de ojo» atravesado por una lanza (Fig. VIII). Alrededor de este motivo hay un ciervo, una leona, un toro, un escorpión, un oso, un capricornio, un cuervo, una gallina y una serpiente que forman una aureola de seres hostiles y amenazantes[1].

Fig. VIII.- El búho sobre el «mal de ojo» – Mosaico de la basílica Hileriana de Roma.

Para otros, todos los búhos son imágenes de los traidores que preparan y realizan sus felonías en la sombra; del avaro, que no duerme de noche por miedo a los ladrones; de la pereza, porque no hacen nada durante todo el día, etc...[2]

VII. EL BÚHO, EMBLEMA DE SATÁN

Era del todo natural que, sobre todo en el simbolismo popular, Satán, el «príncipe de las tinieblas», fuese representado por el ave de noche. Lo mismo ocurrió en todos los ámbitos que tenían que ver con las «ciencias malditas»: magia, demonomanía, brujería, etc.

A este simbolismo se vincula particularmente el búho, el *buas* de los griegos, y la lechuza amarilla. En Francia, el pueblo rural llama a esta última ave *l'effroie, la fraie, la fresaie,* denominaciones cuyo origen está probablemente en su nombre griego, *frene.*

Guillermo Normando, que escribía en tiempos de San Luis (s. XIII), dice que es:

«Un oisel de mauvaise estrace,
Fresaie a non en dreit romanz[3]».

Es precisamente el «ave diabólica» que vemos en los amuletos antiguos, que hacen de ella la encarnación de los malos espíritus.

El búho fue, particularmente entre griegos y romanos, una de las aves de más mala fama. Su grito estaba considerado un presagio de lo más funesto, y Ovidio lo estigmatiza como precursor de los acontecimientos desgraciados[4].

Aquella mala reputación ha seguido al búho a través de los siglos cristianos.

He citado ya ese amuleto de la primera época cristiana, tal vez de origen gnóstico, en el que se ve a esta ave nocturna con la palabra *Dominus* y siete estrellas; una inscripción del anverso y del reverso precisa que se trata, no del Señor del cielo, sino del Señor del Infierno, pues en él se lee textualmente: *Bicit te, leo de tribu Juda radis David. Jesu XPistus ligavit te bratius Dei et sigillus Salomonis, abis notturna non babas anima pura, est super quis vis sis* (sic); que hay que traducir: «Te ha vencido, el león de la tribu de Judá, el vástago de David, Jesucristo, el

1. Véase Dom H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, fasc. CXXXVI, col. 1936.
2. Barbier de Montault, *Traité d'Iconographie chrétienne*, T. I, pp. 130, 234, 236, 237.
3. Guillaume de Normandie, *Le Bestiaire divin*, VII, *De Nicorace*, edición de Hippeau, p. 210.
4. Cf. Ovidio, *Metamorfosis*, V, 2.

brazo de Dios, te ha atado, y también el sello de Salomón. Ave nocturna, que nunca puedas llegar al alma pura, ni a dominar sobre ella, seas quien seas[1]»

Aquí el búho no simboliza especialmente a Satán, sino a uno cualquiera entre los espíritus malignos: «Seas quien seas». Y eso recuerda el texto de San Pablo en el que se dice que no debemos luchar solamente contra nuestra naturaleza de carne y sangre, sino también «contra los Príncipes, las Potencias y los Dominios del mundo de las tinieblas, contra los malos Espíritus que residen en la atmósfera[2]».

El búho fue también el emblema del demonio de la Avaricia[3], y los simbolistas oponían su carácter lunar al carácter solar del águila[4] y del halcón.

Fig. IX.- La lechuza en el escudo de los HEVRAT, símbolo heráldico de la clarividencia y la sabiduría. – Cf. *Album du Blason ou Art héraldique*, de BÉNARD, s. XVIII, y V. DE LA COLOMBIÈRE, *La Science héroïque*, 1669, pp. 372 y 373.

1. Cf. Dom H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, T. III, vol. I, col. 1467.
2. San PABLO, *Epístola a los Efesios*, VI, 12. – Véase también cardenal LÉPICIER, *Le Monde invisible*, p. 117.
3. Cf. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, *Guide de l'Art chrétien*, T. III, p. 476.
4. Cf. René GUÉNON, *Regnabit*, janvier 1927, p. 160.

TABLA DE MATERIAS

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

Capítulo I — *p. 11*

Nacimiento y formación de la Simbología y de la Emblemática en la Iglesia.

Capítulo 2 — *p. 17*

LAS FUENTES DE LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA

I. Las Religiones precristianas — II. Los Libros Sagrados de los dos Testamentos — III. Los libros de los antiguos naturalistas — IV. Los Gnósticos — V. Las ciencias herméticas y los estudios medievales — VI. Los primeros grandes viajeros — VII. Las tradiciones populares.

Capítulo 3 — *p. 26*

LA EMBLEMÁTICA CRISTIANA Y LAS ARTES EN LOS SIGLOS PASADOS

I. Perpetuación de las formas antiguas en la Emblemática cristiana —II. Fijeza de las reglas en el empleo de los emblemas — III. El perjuicio causado a la Emblemática cristiana por el espíritu del Renacimiento.

SEGUNDA PARTE

LOS CUATRO «ANIMALES» DE LAS VISIONES DE EZEQUIEL Y DE SAN JUAN

Capítulo 4 — *p. 33*

Los cuatro Animales del Tetramorfos: el Hombre, el León, el Toro y el Águila.

Capítulo 5 — *p. 35*

EL LEÓN

I. El León en la Simbología de los cultos precristianos — II. El León, emblema de la resurrección y del Cristo resucitado — III. El León, emblema bíblico de la muerte de Jesucristo — IV. El León, emblema de las dos naturalezas de Jesucristo — V. El León, emblema de la ciencia de Jesucristo — VI. El León, emblema de la vigilancia de Cristo — VII. El León, emblema directo de la Persona de Jesucristo — VIII. El León, emblema del Verbo divino — IX. El León y el amor — X. El León como representación de las pruebas de la vida — XI. El León místico en la Heráldica nobiliaria — XII. El León, emblema de Satán, de los vicios y de la herejía — XIII. Los Leones fabulosos, antítesis del León místico; el LEÓN MARINO, el MANTÍCORA.

Capítulo 6 — *p. 54*

EL TORO

I. Los animales de holocausto — II. El Toro en los cultos precristianos — III. El padre de la manada — IV. El Toro en la Emblemática cristica — V. El Toro, emblema de Satán — VI. Las antítesis del Toro, MOLOC y el MINOTAURO.

Capítulo 7 — *p. 67*

EL CUERPO HUMANO Y LA FORMA HUMANA DEL ÁNGEL

I. El Ángel, emblema de Jesucristo — II. La forma humana prestada al Ángel en el transcurso de la épocas — III. LA FORMA HUMANA DE SATÁN.

Capítulo 8 p. 71

EL ÁGUILA

I. El Águila de las visiones bíblicas — II. El Águila en los antiguos paganismos —III. El Águila, emblema del triunfo de Jesucristo — IV. El Águila, emblema del Cristo conductor de las almas hacia Dios — V. El Águila pirófora — VI. El Águila, emblema del Cristo combatiente — VII. El Águila, emblema de la resurrección de Cristo y de la del cristiano — VIII. El Águila y la vida — IX. El Águila, emblema de la gracia divina y de la Justicia — X. El Águila, emblema del cristiano — XI. El simbolismo del Águila durante la Edad Media y en épocas posteriores — XII. El Águila, emblema de Satán, el Anticristo.

Capítulo 9 p. 88

EL TETRAMORFOS

I. El aspecto del Tetramorfos — II. El Tetramorfos, emblema cuádruple de Jesucristo.

TERCERA PARTE

DE ALGUNAS PARTES DEL CUERPO HUMANO

Capítulo 10 p. 95

EL CORAZÓN HUMANO

I. El Corazón entre los antiguos — II. La idea del Corazón de Dios entre los antiguos egipcios — III. El Corazón humano, imagen emblemática del Corazón de Jesucristo.

Capítulo 11 p. 103

LA LENGUA Y LOS LABIOS HUMANOS

I. Entre los antiguos — II. Cristo, Verbo divino — III. Las imágenes simbólicas de la Lengua y de los Labios — IV. La Lengua de Fuego, emblema del Espíritu Santo — V. La Lengua en su papel de emblema infernal.

Capítulo 12 p. 109

LA MANO HUMANA

I. La Mano emblemática antes del cristianismo — II. La Mano en la Emblemática cristiana — III. El rito de la imposición de manos — IV. La Mano bendecidora y la Mano todopoderosa de Cristo — V. El Dedo de Dios — VI. LA MANO MALDITA.

Capítulo 13 p. 120

LA MANO DE JUSTICIA Y LOS GUANTES LITÚRGICOS

I. La Mano de Justicia de los soberanos — II. Los guantes pontificales.

CUARTA PARTE

LOS ANIMALES DOMÉSTICOS

Capítulo 14 p. 127

EL BUEY

El Buey, símbolo de Cristo.

Capítulo 15 p. 129

EL BECERRO

I. El Becerro en los cultos precristianos — II. El Becerro en la Simbología cristiana — III. Las inmolaciones rituales de animales en la Iglesia cristiana — IV. El Becerro simbólico en sus malos aspectos.

Capítulo 16 p. 135

LA TERNERA Y LA VACA

I. La víctima bíblica y su simbolismo cristiano — II. El simbolismo general de la Vaca — III. Malos aspectos del simbolismo de la Ternera y de la Vaca.

Capítulo 17 p. 138

EL CARNERO COMÚN

I. El Carnero en los cultos precristianos — II. El Carnero en la Simbología cristiana: el emblema de la persona del Cristo pastor — III. El Carnero, emblema de la paternidad espiritual de Cristo — IV. El Carnero, emblema del Cristo fuerte y triunfante — V. El Carnero, emblema del Verbo divino — VI. El Carnero, emblema de Cristo, luz del mundo — VII. El Carnero, emblema del Redentor — VIII. El Carnero, emblema del gozo de los Justos — IX. El Carnero, emblema del cristiano.

Capítulo 18 p. 151

EL CARNERO MUFLÓN

El Muflón en la arqueología religiosa.

Capítulo 19 p. 153

EL CARNERO DE FRIXO Y SU VELLOCINO DE ORO

I. La fábula griega — II. El auge de la fábula del Vellocino de oro en Europa durante la Edad Media — III. El Carnero de Frixo, emblema del Cristo-Salvador.

Capítulo 20 p. 157

EL CORDERO

I. El Cordero, víctima redentora en la Simbología cristiana — II. El Cordero y la Eucaristía — III. El Cristo-Cordero y la luz —IV. El Cordero y la Pureza — V. El Cordero triunfador — VI. El Cordero dominador — VII. El Cordero, divino arrastrador de almas — VIII. El Cordero, emblema del cristiano fiel — IX. Las antítesis apocalípticas del Cordero divino, los monstruos cornudos — X. EL JABALÍ, otra antítesis emblemática del Cordero.

Capítulo 21 p. 176

LA OVEJA

I. La Oveja, emblema de Jesucristo — II. La Oveja, emblema del cristiano — III. EL ERIZO, antítesis emblemática de la Oveja.

Capítulo 22 p. 180

EL MACHO CABRÍO

I. El pasado religioso del Macho Cabrío entre los antiguos — II. El Macho Cabrío, emblema del Salvador ejecutado, el Chivo expiatorio — III. El olor del Macho Cabrío, el Macho Cabrío emblema del mal cristiano — IV. El Macho Cabrío, emblema de Satán.

Capítulo 23 p. 186

EL CABRITO

I. El papel religioso del Cabrito en los tiempos precristianos — II. En el cristianismo: el Cabrito, emblema de Cristo encarnado — III. El Cabrito, emblema de Cristo sustituto del hombre — IV. La leyenda occidental de la sangre del Cabrito — V. El Cabrito, imagen del pecador.

Capítulo 24 p. 190

LA CABRA

I. El pasado arqueológico de la Cabra — II. La Cabra, emblema de Jesucristo — III. La Cabra, emblema del cristiano — IV. La Cabra y el Macho Cabrío en la heráldica — V. La Cabra, emblema de Satán.

Capítulo 25 p. 197

LA LECHE

I. La Leche y la mantequilla entre los antiguos — II. La Leche en el simbolismo de los primeros siglos cristianos; el Recipiente de Leche; el emblema de la doctrina cristiana y de su autor — III. La Leche, emblema de la Eucaristía — IV. Los otros significados emblemáticos de la Leche.

Capítulo 26 p. 202

EL CRISTO PASTOR Y SU CAYADO PASTORAL

I. El Pastor — II. El Cayado pastoral.

Capítulo 27 p. 207

EL CABALLO

I. El Caballo en la mitología de los griegos — II. El Caballo sagrado en los pueblos bárbaros — III. El Caballo en la Simbología cristiana — IV. Caballos y jinetes de las visiones bíblicas — V. El Anamálec del Hermetismo — VI. El Bucéfalo de Alejandro Magno — VII. El Caballo, emblema del cristiano — VIII. El Caballo, emblema de Satán — IX. La Herradura talismánica.

Capítulo 28 p. 223

EL ASNO

I. El Asno entre los antiguos — II. El Asno en la Biblia — III. El Asno en el cristianismo de los primeros siglos — IV. El Asno entre los ofitas — V. El Asno en las liturgias de la Europa medieval — VI. El simbolismo del Asno en el tradicionismo popular — VII. La quijada de Asno con que Sansón se hizo un arma — VIII. El Asno músico, emblema del Absurdo — IX. El Asno en la Emblemática del Mal.

QUINTA PARTE

LOS ANIMALES SALVAJES

Capítulo 29 — *p. 237*

EL ONAGRO

I. El Onagro en la naturaleza y entre los antiguos — II. El Onagro en los libros bíblicos — III. El Onagro en el simbolismo literario del cristianismo — IV. El Onagro en la iconografía cristiana.

Capítulo 30 — *p. 241*

EL CIERVO

I. El Ciervo como emblema del Cristo combatiente — II. El Ciervo en los Misterios antiguos, las vanas observancias y las supersticiones — III. El Ciervo y la luz — IV. Los Ciervos maravillosos de las cacerías legendarias — V. El Ciervo y la Herejía — VI. El Ciervo, emblema galo de la Abundancia — VII. El Ciervo y la vida — VIII. El Ciervo, emblema de los Apóstoles — IX. El Ciervo, emblema del alma cristiana; la sed ardiente del Ciervo — X. El Ciervo y la Eucaristía — XI. Las «Persecuciones» alegóricas del Ciervo — XII. Otras representaciones emblemáticas del Ciervo-fiel — XIII. El APTALOS-TRAGUELAFOS, antítesis del Ciervo místico.

Capítulo 31 — *p. 258*

LA CIERVA

I. La Cierva, emblema de Jesucristo — II. La Cierva y el Ciervo juntos, emblema de los esposos cristianos.

Capítulo 32 — *p. 261*

EL GAMO

I. El enemigo de la serpiente — II. El Gamo, símbolo eucarístico — III. El Gamo, emblema del alma cristiana.

Capítulo 33 — *p. 265*

EL ORIX UNICORNIO

I. El Orix en la naturaleza y entre los antiguos — II. El Orix en la Simbología cristiana.

Capítulo 34 — *p. 268*

EL CUERNO FRONTAL DE LOS ANIMALES

I. El simbolismo del Cuerno en la etnología — II. El Cuerno en la Simbología de los hebreos y de los cristianos.

Capítulo 35 — *p. 273*

EL CUERNO DE LA ABUNDANCIA

I. El Cuerno de la Abundancia antes de nuestra era — II. El Cuerno de la Abundancia en la Iconografía cristiana

Capítulo 36 — *p. 278*

EL MARFIL

I. El Elefante y el Marfil en la Simbología medieval — II. El Marfil en la arqueología simbólica en todas las épocas — III. El Marfil y el trono de Justicia de Cristo: la etimacia.

Capítulo 37 — *p. 279*

LA PANTERA

I. La «nebrida» de la Pantera en Egipto — II. La Pantera en la Europa antigua — III. Carácter protector de la Pantera entre los antiguos — IV. La Pantera en la Simbología cristiana — V. La Pantera en la Heráldica nobiliaria — VI. La Pantera, emblema de concupiscencia — VII. LA HIENA, antítesis simbólica de la Pantera.

Capítulo 38 — *p. 291*

EL GUEPARDO

I. El Guepardo en la naturaleza y en la simbología cristiana.
Antítesis simbólicas del Guepardo: II. EL LEOPARDO. — III. EL PERRO.

Capítulo 39 — *p. 295*

CRISTO CAZADOR

I. El Cazador, imagen emblemática de Cristo o de Satán — II. El Cazador, imagen de los Apóstoles.

Capítulo 40 — *p. 298*

EL LINCE

I. El Lince y su fabulosa vista — II. El Lince en la Simbología cristiana
III. EL TOPO, antítesis del Lince.

Capítulo 41 — *p. 303*

EL LOBO

I. El Lobo y la luz en la mitología de la Europa meridional — II. El Lobo en las tradiciones de la montería europea — III. El Lobo en la arqueología cristiana de occidente — IV. El Lobo, emblema de Satán.

Capítulo 42 — *p. 314*

LA MANGOSTA ICNEUMON

I. La Mangosta en la naturaleza y en los escritos de los antiguos — II. La Mangosta en la Simbología cristiana.
III. LA NUTRIA.

Capítulo 43 — *p. 318*

LA COMADREJA

I. La Comadreja común — II. La Comadreja y las fábulas precristianas — III. Las cualidades familiares de la Comadreja y la resurrección — IV. La Comadreja, enemigo de los reptiles y del basilisco — V. La Comadreja, enemiga de las ratas; la «Bola de las Ratas» — VI. La Comadreja y la idea de purificación — VII. La Comadreja, imagen del cristiano — VIII. Los malos aspectos del simbolismo de la Comadreja.

Capítulo 44 — *p. 324*

EL ARMIÑO

I. La Comadreja-Armiño en zoología — II. El Armiño en la Heráldica nobiliaria — III. El Armiño en la Simbología cristiana; el Armiño y la resurrección — IV. Los demás significados del Armiño en la Simbología cristiana.

SEXTA PARTE

LOS ANIMALES FABULOSOS

Capítulo 45 — *p. 331*

EL PEGASO

El Pegaso emblemático.

Capítulo 46 — *p. 335*

EL HIPOGRIFO

El Hipogrifo emblemático.

Capítulo 47 — *p. 337*

EL LICORNIO

I. El Licornio antes de la era cristiana — II. La antigua leyenda del Licornio — III. El sentido cristico del Licornio emblemático — IV. El Licornio, emblema de la pureza de Cristo — V. El Ángel montero en el simbolismo cristico del Licornio — VI. El simbolismo profano del Licornio — VII. El Licornio en la Heráldica nobiliaria.
VIII. EL RINOCERONTE, antítesis del Licornio.

Capítulo 48 — *p. 348*

EL PIRASOIPI

El Pirasoipi, o Licornio de cuerno doble.

Capítulo 49 — *p. 349*

EL CANFUR

El Canfur o Licornio anfibio.

Capítulo 50 — *p. 351*

EL CENTAURO

I. El Centauro entre los antiguos — II. El Centauro en la simbología cristiana; el Centauro Quirón — III. El Centauro y la Centaura, imágenes del mal y de Satán.
IV. LOS SILENOS.

Capítulo 51 — *p. 357*

EL CENTAURO SAGITARIO

I. Los dioses sagitarios — II. El Centauro Sagitario en la simbología cristiana — III. El Sagitario y la vida — IV. El Sagitario en la Astrología.

Capítulo 52

EL GRIFO p. 364

I. El mito del Grifo — II. El guardián de las tumbas y el emblema de Apolo — III. El Grifo en el arte cristiano primitivo — IV. El Grifo conductor de las almas al cielo — V. El Grifo, emblema de las dos naturalezas y de la doble realeza de Cristo — VI. El emblema de la sabiduría y de la fuerza de Cristo — VII. El Grifo y la piedra de esmeralda — VIII. El Grifo, imagen emblemática de los Santos — IX. El Grifo, emblema de Satán — X. El Grifo en la Heráldica.

Capítulo 53

EL ESFINGE Y LA ESFINGE p. 378

I. El mito antiguo del Esfinge — II. Los Esfinges entre los pueblos precristianos — III. Los secretos de las Esfinges — IV. El Esfinge, emblema de la resurrección — V. El Esfinge y la luz — VI. El Esfinge, emblema de Jesucristo — VII. El cuerpo del Esfinge tetramorfos, emblema de Cristo — VIII. Los corazones del Esfinge y del Hombre.

Capítulo 54

EL DRAGÓN p. 391

I. El «buen Dragón» y la «sangre de drago» — II. El Dragón y el Verbo divino — III. El Dragón en las concepciones religiosas chinas — IV. El «Dragón del umbral» — V. El Dragón, emblema de Satán — VI. El Dragón y las Ordenes de Caballería.

SÉPTIMA PARTE

LAS AVES FABULOSAS

Capítulo 55

EL FÉNIX p. 405

I. El prototipo natural del Fénix — II. El Fénix en la China — III. El Fénix entre los antiguos egipcios — IV. El Fénix entre los griegos y los romanos — V. El dogma de la resurrección a comienzos del cristianismo — VI. El Fénix en el arte cristiano — VII. El Fénix, emblema de eternidad — VIII. El Fénix en el simbolismo literario de la Edad Media — IX. El Fénix, emblema de diversas virtudes.

Capítulo 56

EL AVE DEL PARAÍSO p. 423

I. El Ave del Paraíso en la realidad y en la ficción — II. El Ave del Paraíso, emblema de la fuerza interior y espiritual — III. El Ave del Paraíso, emblema de nuestro Señor Jesucristo — IV. El Ave del Paraíso, emblema del Espíritu Santo — V. El Ave del Paraíso, emblema del alma contemplativa.
VI. LA ABUBILLA, antítesis emblemáticas del Ave del Paraíso. El Ave inmunda — La Abubilla, emblema de la piedad filial.

Capítulo 57

EL CARADRIO p. 431

I. El Caradrio-chorlito real en la naturaleza — II. El Caradrio en la Simbología de la Edad Media — III. El Caradrio en el Arte y la Hermenéutica de la Edad Media.

OCTAVA PARTE

LAS AVES RAPACES

Capítulo 58

EL QUEBRANTAHUESOS p. 441

El Quebrantahuesos en el arte de los godos.

Capítulo 59

EL HALCÓN Y EL GAVILÁN p. 443

I. Las aves de caza — II. El Halcón en la Iconografía sagrada del antiguo Egipto. El Halcón de los dioses; el Halcón de Horus — III. El Halcón, imagen del alma humana entre los egipcios — IV. El Halcón en la Simbología de Jesucristo — V. El Halcón, emblema del Espíritu Santo — VI. El «Vuelo» heráldico, el Hacha bipenna y el Espíritu Santo — VII. El Halcón de los obscuros techadores.
VIII. EL GAVILÁN, emblema de Satán.

Capítulo 60

EL BUITRE p. 458

I. En Oriente — II. En el Occidente católico.

Capítulo 61

LA LECHUZA EL BÚHO p. 461

I. Las Rapaces nocturnas — II. La Lechuza y las Nocturnas entre los antiguos — III. La Lechuza y la Sabiduría — IV. La Lechuza de Minerva Atena y los dones del Espíritu Santo — V. La Lechuza, emblema de Jesucristo.
VI. EL BÚHO, imagen del pueblo judío — VII. El Búho, emblema de Satán.

SOPHIA PERENNIS

En todos los países cultos de occidente existe desde hace muchos años una importante y sólida tradición de estudios sobre las culturas no europeas —a las que cabría añadir la Edad Media cristiana, tan diversa de nuestro mundo actual—, con especial atención a las doctrinas filosóficas y religiosas que conforman su particular cosmovisión. Las profundas filosofías de la India o del Islam, por ejemplo, la metafísica y la cosmología tradicionales, el arte sagrado, el vasto y riquísimo lenguaje de los símbolos con que las distintas civilizaciones han dado expresión a sus creencias y doctrinas, en fin, el valiosísimo acervo cultural y sapiencial que la Humanidad ha ido acumulando antes de las épocas modernas, son valores esenciales que es imposible ignorar sin caer en el provincianismo filosófico y espiritual. La dinámica del mundo actual está demostrando con creces que nuestro clásico eurocentrismo moderno es una grave limitación y no sirve para comprender a las culturas con que estamos obligados a dialogar, ni sirve, tampoco, en gran medida, para comprendernos a nosotros mismos.

En los países de habla española no existe prácticamente ninguna tradición de estudios de esta clase. La colección SOPHIA PERENNIS quiere contribuir a llenar este grave vacío cultural ofreciendo estudios y ensayos de toda solvencia sobre las diferentes facetas de la tradición universal. El enfoque que se busca es absolutamente riguroso y ortodoxo, a fin de dar una imagen lo más fiel y auténtica posible de lo que realmente han sido —y son todavía— estas culturas. Es ésta una tarea necesaria si no queremos renunciar para siempre a un tesoro de sabiduría y belleza que puede ayudarnos a conocernos mejor y que nuestro mundo carente de valores necesita con urgencia.

Louis Charbonneau-Lassay nació en Loudun, Francia, en 1871, y murió en la misma ciudad en 1946. Tras realizar sólidos estudios, publicó varias obras considerables, así como numerosos artículos en revistas especializadas, sobre cuestiones de prehistoria, historia, arqueología, numismática y folklore, y pronto se labró una distinguida reputación como erudito en estos campos. Simultáneamente a su tarea de investigador, desarrolló una interesante labor artística como grabador en madera. Un ejemplo magnífico de esta faceta de su actividad lo encontramos en *El Bestiario de Cristo*. La labor erudita de Charbonneau-Lassay pretendía descubrir lo que podía subsistir del simbolismo y el esoterismo cristianos, que tan importante papel desempeñaron en la espiritualidad de la Edad Media. Sus investigaciones cristalizaron en las largas series de artículos que escribió entre 1921 y 1939, los cuales iban a dar lugar a su obra magna, *El Bestiario de Cristo*. En esa época conoce a René Guénon, el primer gran expositor de la *philosophia perennis* en nuestro siglo, con cuya perspectiva intelectual coincide. Durante la II Guerra Mundial se produjo la destrucción en un incendio de la casi totalidad de la edición del *Bestiario*. Sólo se salvaron unos pocos ejemplares, los suficientes, sin embargo, para que hoy podamos gozar de este gran monumento intelectual y estético que es *El Bestiario de Cristo*.

En este libro único, Louis Charbonneau-Lassay despliega ante el lector la vasta cohorte de los animales que a lo largo de los siglos han simbolizado la persona de Cristo en sus diversos aspectos: animales domésticos, como el buey, el cordero o el caballo; animales salvajes, como el ciervo, el guepardo o el lobo; animales fabulosos, como la esfinge, el hipogrifo o el centauro; aves fabulosas, como el fénix, el ave del paraíso o el caradrio; y aves rapaces, como el halcón o la lechuza, amén de los más conocidos, como el león o el águila. El autor estudia el significado exacto de cada una de estas figuras en su contexto precristiano y cristiano, utilizando para ello numerosos ejemplos de la literatura y las artes. El conjunto —profusamente ilustrado, además, con grabados en madera realizados por el autor— constituye una obra fundamental para el estudio del simbolismo y la iconología cristianos tal como se han expresado en los textos y en el arte.

ISBN 84-7651-601-0

SOPHIA PERENNIS
José J. de Olañeta, Editor